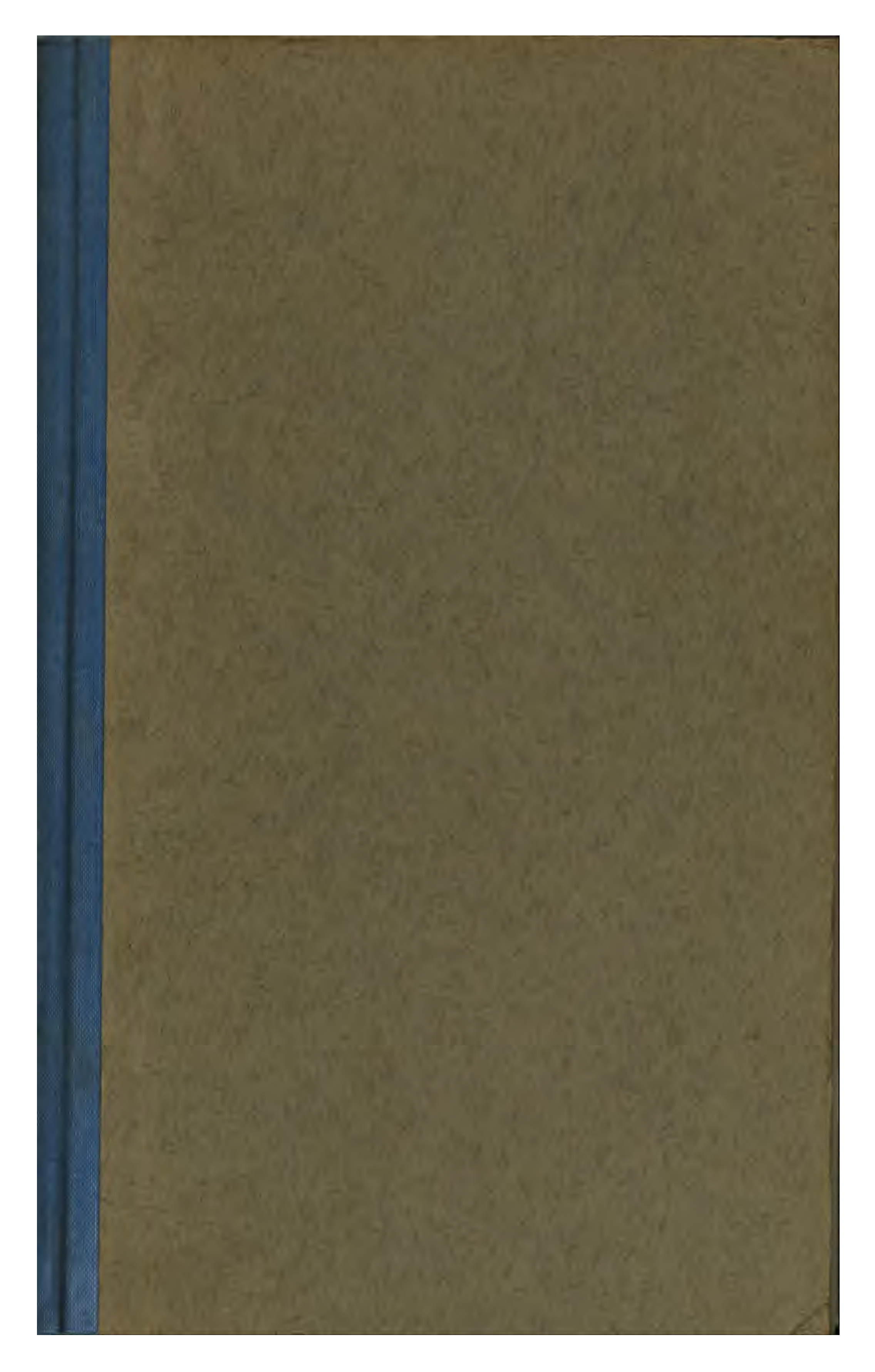
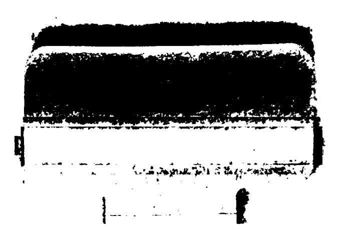
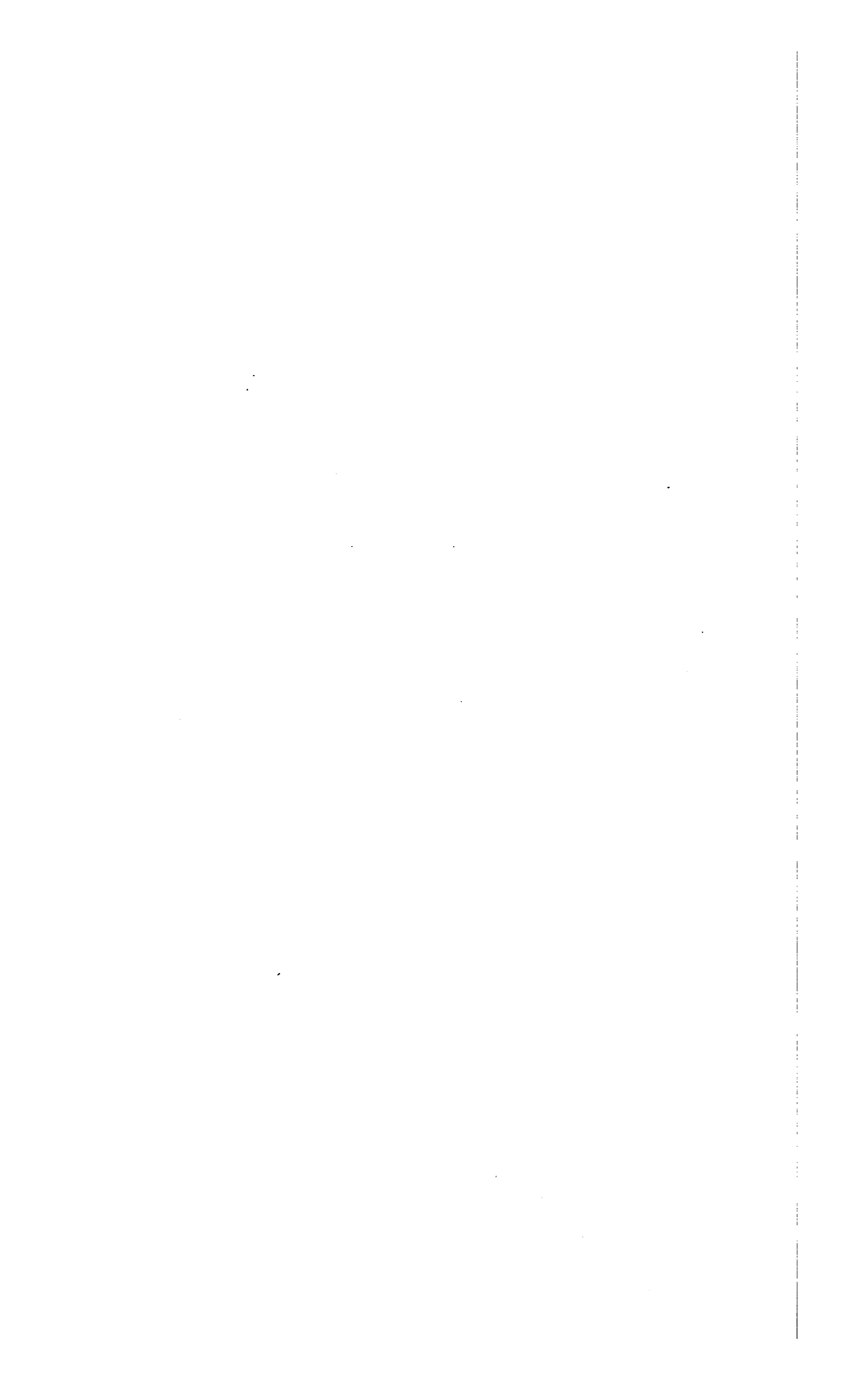




BRARY
F THE
ERSITY
OF
FORNIA





DER FIGURALE SCHMUCK DER ALTEN DOMFASSADE IN FLORENZ

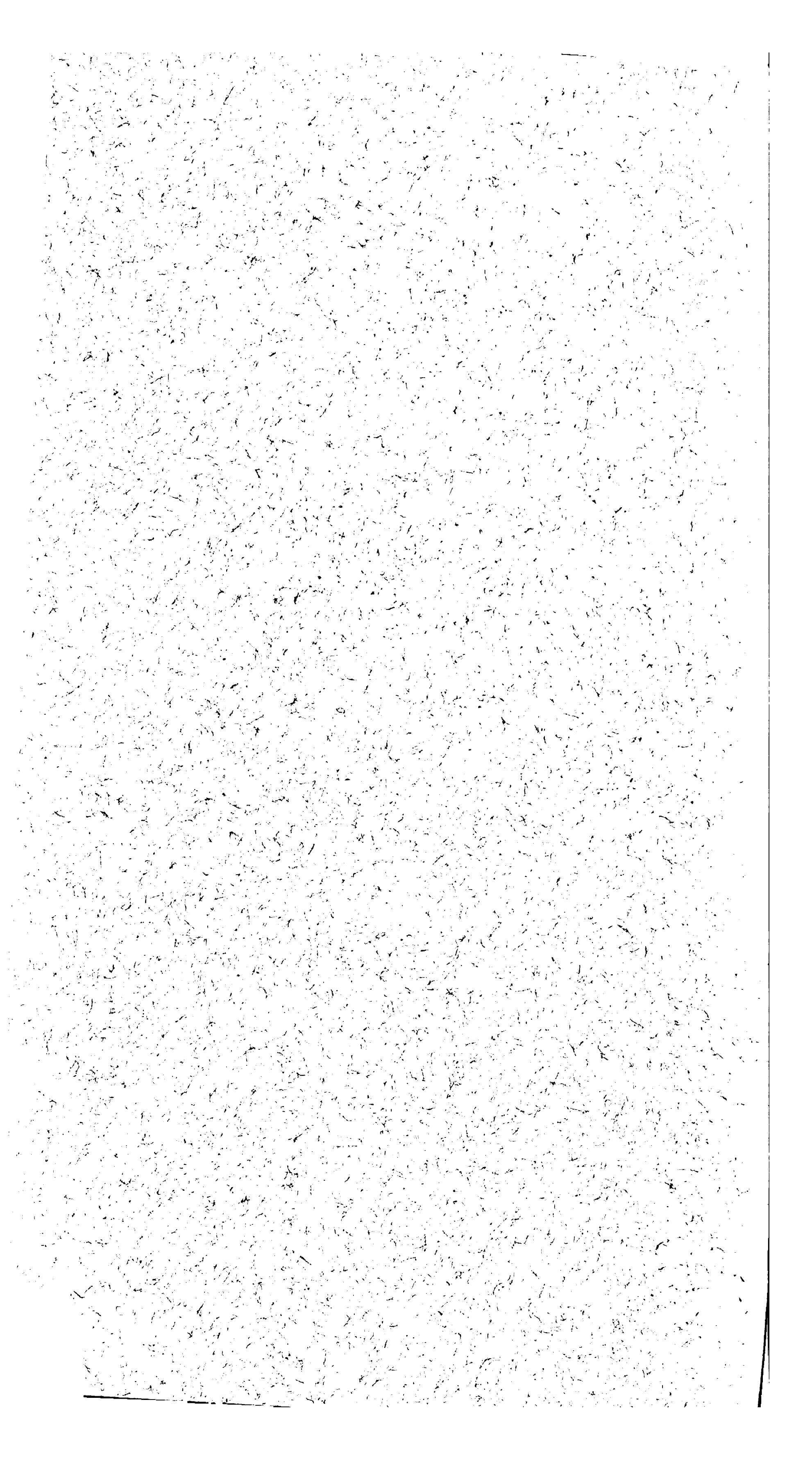
EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER FREIFIGUR IM FLORENTINER TRECENTO

VON

KURT RATHE

MIT 57 ABBILDUNGEN

WIEN UND LEIPZIG
C. W. STERN
1910





DER FIGURALE SCHMUCK DER ALTEN DOMFASSADE IN FLORENZ

DER FIGURALE SCHMUCK DER ALTEN DOMFASSADE IN FLORENZ

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER FREIFIGUR IM FLORENTINER TRECENTO

VON

KURT RATHE

MIT 57 ABBILDUNGEN

WIEN UND LEIPZIG
C. W. STERN
1910

Druck von Gustav Röttig & Sohn in Ödenburg

Die Klischees stammen aus der Hofkunstanstalt J. Loewy in Wien

Inhalt

Das glänzende Phänomen der giottesken Malerei hat von jeher das regste Interesse der kunsthistorischen Forschung auf sich gezogen, während die Plastik des Florentiner Trecento darüber ein wenig zu kurz gekommen ist. So bietet sie noch heute von ihren pisanischen Wurzeln bis zu den Anfängen Donatello's eine Fülle ungelöster Fragen. Das gilt in besonderem Maße von der Zeit seit dem Auftreten Andrea Pisano's, der am Beginne der eigentlich florentinischen Trecento-Plastik im engern Sinne steht. Daher ist nicht zu verwundern, daß auch die jüngste Gesamtdarstellung der italienischen Kunst[1]) in der Bearbeitung dieser schwierigen Materie fast völlig versagt; Venturi kann die seinem groß angelegten Werke durchaus anhaftenden Schwächen, deren wichtigste die gänzliche Vernach-

[1]) Adolfo Venturi, storia dell'arte italiana IV: La scultura del Trecento e le sue origini. Milano, Hoepli 1906. Hiezu die ausgezeichnete Besprechung G. Swarzenski's, Kunstgeschichtliche Anzeigen, Jahrgang 1906, Nr. 1, Seite 10—17.

Von früheren Gesamtdarstellungen kommt hauptsächlich Marcel Reymond, La Sculpture Florentine: I. Les prédécesseurs de l'école Florentine et la sculpture Florentine au XIV siècle, Florence, Alinari 1897 in Betracht. Die Fehler dieses Werkes liegen klar zu Tage: Oberflächlichkeit und Chauvinismus genügen als kennzeichnende Schlagworte. Reymond nimmt beinahe a priori eine vollkommene Abhängigkeit von der Entwicklung der französischen Plastik an. Wo er keine direkten Beziehungen zu behaupten wagt, sucht er doch wenigstens eine allgemeine Analogie festzustellen. Dabei müssen fast stets mehr zufällige Einzelbeobachtungen herhalten; aus der Zusammenstellung zweier beliebig gewählter Einzelmonumente werden sogleich leichtfertig allgemeine Schlüsse für die Gesamtheit des Materials gezogen. So wird die Kraft autochthoner Kunstentwicklung in der Florentiner Trecentoplastik ebenso rundweg geleugnet wie der Einfluß der Antike. Angesichts der Monumente aber kann nur völlige Verblendung und Voreingenommenheit die Wichtigkeit dieses Entwicklungsfaktors verkennen.

Von einer Literaturübersicht wird hier abgesehen, da die wichtigste in Betracht kommende Spezialliteratur jeweilig gehörigen Ortes verzeichnet ist.

lässigung der entwicklungsgeschichtlichen Probleme ist, gerade hier am wenigsten verleugnen.

Die folgende Untersuchung ist dem statuarischen Schmuck der alten Domfassade gewidmet, also einer Gruppe von Denkmälern, die zum großen Teile erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sind, eben in jenem wenig geklärten Zeitraum, in dem selbst auf dem so ungleich mehr bearbeiteten Gebiete der Malerei noch zahlreiche Fragen zur Diskussion stehen. Man wird daher begreiflich finden, daß das zu bearbeitende Material eine gewisse Beschränkung erfahren hat: Ausschließlich die Entwicklung der Freistatue bildet den Gegenstand der folgenden Auseinandersetzungen. Die Wahl dieses Themas geschah nicht etwa willkürlich. Vielmehr bringt sie einen wichtigen methodischen Vorteil mit sich. Denn die Gleichartigkeit der den Künstlern gestellten Aufgabe erleichtert bis zu einem gewissen Grade die Auffindung der weiterführenden Momente. Natürlich erscheint dabei als selbstverständliche Voraussetzung, daß der Fehler vermieden wird, in einseitiger Verfolgung des statuarischen Problems alle anderen entwicklungsfähigen Keime zu vernachlässigen. Man wird ferner nicht die Berechtigung bestreiten können, gerade die Untersuchung der Entwicklung der Freifigur in dieser Periode als besonders wichtig zu bezeichnen, wenn man bedenkt, daß noch die Frühwerke des jungen Donatello unter denselben inneren und äußeren Bedingungen geschaffen worden sind wie die im Folgenden betrachteten Statuen.

Endlich bot hier noch ein mehr äußerer Umstand einen willkommenen Ausgangspunkt und damit zugleich ein festes Gerüst der Darstellung: Mit Fug und Recht konnten die einst an einem einzigen Bauwerk, der Domfassade, vereinigten Bildwerke in den Vordergrund der Untersuchung gestellt werden. Man wende nicht ein, daß eine solche Beschränkung eine allzu willkürliche Auswahl der Monumente befürchten lasse. Denn nicht durch den Zufall sind all diese Freistatuen an demselben Baue vereinigt worden. Haben doch fast alle großen Bildhauerschulen der nordischen Gotik von den Dombauhütten der betreffenden Kunstzentren ihren Ausgang genommen und in diesen durch lebendige Tradition von Künstlergenerationen auch ihre Fortentwicklung gefunden. Es ist a priori klar, daß an

dem Bauwerke, dessen Ausschmückung dem Nationalstolze der Florentiner vermöge seiner Bestimmung vor allem am Herzen lag, die jeweilig bedeutendsten Künstler beschäftigt waren. Sodann waren es aber auch fast durchweg dieselben Künstler, die zugleich an den anderen größeren Florentiner Bauten dieser Zeit wie Or San Michele, Loggia dei Lanzi, Bigallo u. s. w. uns Wahrzeichen ihrer Kunst hinterlassen haben; so laufen wir auch aus diesem Grunde kaum Gefahr, etwa wichtige Entwicklungsmomente zu übersehen, wenn wir den statuarischen Schmuck der Domfassade in den Vordergrund der folgenden Untersuchung stellen. Selbstverständlich wird überall dort das gesamte Material herangezogen, wo die Erkenntnis der stilistischen Entwicklung solche Bindeglieder fordert.

Eine förmliche Rekonstruktion der alten Domfassade ist nicht versucht worden. Die inneren und äußeren Gründe, die ein derartiges Beginnen unfruchtbar erscheinen lassen, werden aus den folgenden Auseinandersetzungen zur Genüge hervorgehen. Zudem steht die hiefür notwendige vollständige Publikation des gesamten Urkundenmaterials derzeit noch aus. Nun sind freilich nach der Art des urkundlichen Materiales dieser Zeit, soweit es sich nach den vorhandenen Publikationen beurteilen läßt, von der archivalischen Seite her kaum wesentliche neue Aufschlüsse zu erhoffen. Immerhin bleibt das Erscheinen des groß angelegten Urkundenwerkes abzuwarten, das das deutsche kunsthistorische Institut in Florenz in Aussicht stellt.[1]

Nochmals sei hier unser Thema formuliert: Die mit der alten Domfassade in Zusammenhang stehenden Freistatuen sind als Repräsentanten der in der gesamten statuarischen Plastik des Florentiner Trecento jeweilig herrschenden Stilphase betrachtet. An prägnanten Beispielen wird so die Entwicklung der Freistatue bis zur Jahrhundertwende dargelegt. Ein für die Beurteilung der im Folgenden behandelten Werke wichtiger Umstand ist hier noch im Vorhinein zu erwähnen. Es ist eine Art Verhängnis, daß gerade das Bauwerk, an dem das plasti-

[1]) Mündliche Mitteilung des Herrn Institutsleiters Professor Heinrich Brockhaus. Mit der Herausgabe des seit langem sorgfältig vorbereiteten Werkes, das sämtliche Urkunden für die im und am Florentiner Dom vereinigten Werke der Malerei und Plastik enthalten wird, ist Dr. Giovanni Poggi, derzeit Leiter des Museo Nazionale in Florenz, betraut.

sche Kunstwollen unserer Periode zu überzeugendstem Ausdruck gelangt sein muß, im 16. Jahrhundert völliger Vernichtung anheimgefallen ist, so daß die noch erhaltenen Statuen allen Arten von Unbilden ausgesetzt sind, die einem Werke der Plastik überhaupt widerfahren können. So ist stets zu berücksichtigen, daß für die volle Würdigung dieser Statuen heute der wichtigste Gesichtspunkt fehlt: Der organische Zusammenhang mit der Architektur, zu deren Schmuck sie bestimmt gewesen sind. Das hat mit dazu beigetragen, daß diese Werke heute spröde und nicht immer qualitativ bestechend wirken.[1])

---

[1]) Nachtrag zur Anmerkung der vorigen Seite: Während des Druckes ist das hier und weiterhin mehrerwähnte Werk Poggi's nunmehr erschienen: [„Italienische Forschungen“, herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz II. Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del Campanile tratti dall' archivio dell' opera etc. Berlino, Cassirer 1909]. Da die Drucklegung meiner Arbeit bereits allzuweit vorgeschritten war, konnte darauf nicht mehr eingegangen werden.

Die ältesten von der Domfassade stammenden Bildwerke.

Die Geschichte der Domfassade und ihres skulpturalen Schmuckes ist naturgemäß von der Baugeschichte des Florentiner Domes nicht zu trennen. Die älteste Baugeschichte der „Santa Reparata" gehört zu jenen zahlreichen verwickelten Fragen der Architekturgeschichte, die bis auf den heutigen Tag keine endgiltige Lösung gefunden haben. Das schwierige Arnolfo-Problem kann hier natürlich nicht erörtert werden. Immerhin müssen die einigermaßen gesicherten Ergebnisse der architekturgeschichtlichen Forschung kurz rekapituliert werden, bevor wir uns den ältesten von der Domfassade stammenden Bildwerken zuwenden. Denn sie gehören zum Teile schon dem Schmuck jener ersten Fassade an, deren Anfänge noch auf Arnolfo's di Cambio Anteil am Florentiner Dombau zurückgeführt werden.

Diese wenigen Skulpturen erregen darum besonderes Interesse, weil sie zum Teile vor Andrea Pisano's Auftreten entstanden sind, also aus einer Zeit stammen, da Florenz an Werken der Plastik außerordentlich arm ist. Sie sind deshalb auch in der einschlägigen Literatur wiederholt behandelt worden. Dennoch mußte ihnen in dieser Abhandlung ein verhältnismäßig breiter Raum gewidmet werden. Denn es galt neue, auf Grund eingehender Untersuchung gewonnene Resultate vorzutragen, Ansichten zu verfechten, die fast durchaus den herrschenden Meinungen zuwiderlaufen.

Am 8. September 1296 wurde im Beisein des päpstlichen Kardinallegaten der Grundstein der neuen Kathedrale „Santa Reparata" eingeweiht.[1]) Die vorbereitenden Arbeiten waren wohl schon seit 1294 in Angriff genommen worden. Wahrscheinlich seit 1296[2]) leitete auch bereits Arnolfo di Cambio den Dombau. In einer Urkunde des Jahres 1300 werden ihm in dieser Stellung besondere Vorrechte eingeräumt. 1302 stirbt Arnolfo.

---

[1]) Die baugeschichtlichen Angaben für Santa Maria del Fiore sind hier und weiterhin namentlich folgenden Arbeiten entnommen:

C. J. Cavallucci, S. Maria del Fiore. Storia documentata dall' origine fino ai nostri giorni. Firenze 1881.

Cesare Guasti, Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del Campanile secondo i documenti tratti dall' archivio dell' opera secolare e da quello di stato. Firenze 1887.

Die sogenannte Arnolfo-Frage hat Frey an verschiedenen Stellen gelegentlich behandelt, so in seiner Loggia dei Lanzi, Berlin 1884 und im Kommentar zu seiner Ausgabe des Anonymus Magliabechianus, Berlin 1892. Er hat auch Arnolfo's Todesjahr festgestellt (Sitzungsber. d. kgl. preuß. Ak. d. W. 1883, N. 28, 29).

Über dieselbe Frage eine Polemik zwischen Frey und Guasti in verschiedenen kleineren Aufsätzen. Arnolfo's Anteil am Dombau, speziell an der Fassade hat neuerdings J. B. Supino erörtert: Gli albori dell' arte fiorentina. Firenze, Alinari, 1906.

Einige urkundliche Nachträge zur ältesten Baugeschichte hat auch Davidsohn, Gesch. von Florenz I, 738 f. und Forschungen zur Geschichte von Florenz I, 147 f. und IV [13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1908] gegeben.

Speziell die Domfassade behandeln:

L. del Moro, La facciata di Santa Maria del Fiore. Illustrazione storica e artistica. Firenze 1887 und

Marcel Reymond, L'antica facciata del Duomo di Firenze in „L'Arte" 1905 (anno VIII) Fasc. III.

In den zitierten Werken findet man zumeist auch die wichtigste ältere Literatur verzeichnet.

[2]) Die an der Außenseite des Doms, gegenüber dem Campanile, eingemauerte Inschrifttafel (Guasti, a. a. O. p. XXXV f; doc. 15), aus der bei richtiger Lesung das gleiche Datum hervorgeht, erscheint nicht beweiskräftig. (Frey, Loggia und anderwärts). Doch ist der im Text gegebene Sachverhalt aus verschiedenen anderen Gründen glaubwürdig.

Die neuere Forschung ist zu dem Schluß gekommen, daß in dem heutigen Dom von Florenz kaum wesentlich mehr als die Breitenmaße des Langhauses von dem Arnolfo'schen Baue herrühren. Die Frage, ob dieser bereits seinem Werke eine Fassade vorgesetzt und sie teilweise ausgeführt habe, wie diese Fassade beschaffen gewesen sei, ist in jüngster Zeit von Supino[1]) neuerlich aufgerollt und m. E. zu vorläufiger Klärung gebracht worden. Hier seine Ergebnisse, soweit sie gesichert scheinen: Es ist unbedingt abzulehnen, für das Aussehen einer von Arnolfo vorgezeichneten Fassade die verschiedenen Darstellungen des Domes oder Teilansichten desselben heranzuziehen, wie sie sich auf bekannten Florentiner Fresken abgebildet finden. So kann Supino weder in dem bekannten Fresko des Bigallo[2]) (1342) noch in dem arg verstümmelten Freskogemälde im ersten Klosterhof von Santa Croce (um 1350?) irgendeine direkte und sichere Anlehnung an eine von Arnolfo herrührende Fassade zugeben. Vollends unmöglich erscheint ein solcher Gedanke bei dem Fresko Poccetti's[3]) und der Zeichnung der Domopera (Fig. 1 u. 2), die wir noch zu besprechen haben werden. Dennoch gibt es einen untrüglichen Beweis dafür, daß Arnolfo selbst noch einen Fassadenbau in Angriff genommen, ja sogar mit dessen dekorativer Ausschmückung begonnen hat. Es sind die von E. de Fabris[4])

---

[1]) Gli albori dell' arte fiorentina. Firenze, Alinari 1906.

[2]) Die nähere Begründung bei Supino, a. a. O. p. 153 ff; dort auch Abbildungen der genannten Werke.

[3]) Im Gegensatz z. B. zu der Ansicht A. Nardini-Despotti-Mospignotti's, Il Campanile del S. Maria del Fiore. Estratto dalla „Rassegna Nazionale" di Firenze, anno VII. p. 55.

[4]) Rapporto fatto dal Professore E. de Fabris alla Deputazione promotrice per la edificazione della facciata del Duomo, 1871. Abgedruckt bei Cavallucci, a. a. O. Appendice prima. Abbildungen bei del Moro, a. a. O., p. 17, Fig. 10 und 11, p. 16, Fig. 8 und 9.

Nach dem Abschluß des Manuskriptes erschien Frey's Artikel „Arnolfo di Cambio" in Thieme und Becker's neuem „Allgem. Lexikon der bildenden Künstler" II. Bd. Leipzig 1908 (S. 135—144). Frey leugnet, daß Arnolfo sich auf die Dekoration eingelassen habe oder auch nur habe einlassen können und findet del Moro's Verfahren hierin „ganz willkürlich". Doch ist das eine subjektive Meinung Frey's, die durch keinerlei überzeugende Argumente gestützt wird. Es ist nicht einzusehen, warum man Arnolfo „nur ein Stück der Fassaden- und Umfassungsmauer", „natürlich nur im

aufgefundenen Dekorations-Fragmente, die jetzt im Museum der Domopera aufbewahrt werden. (Nr. 32, 33 und 58 des neuen Kataloges.)[1]) Diese im Kosmatenstil gearbeiteten Bruchstücke bilden demnach den einzigen gesicherten Überrest von Arnolfo's Fassadenbau. Einen urkundlichen Beweis für dessen Vorhandensein könnte man etwa noch darin erblicken, daß in einer Urkunde von 1323[2]) beschlossen wird „in fatie ecclesie Sancte Reparate" die Statue des Papstes Johann XXII. aufzustellen. Die Urkunde erscheint deshalb beweiskräftig, weil nach Arnolfo's Tode der gesamte Dombau bis in die dreißiger Jahre hinein völlig ruhte, so daß die erwähnte Fassade schon vor dieser Zeit begonnen sein muß.

Diese Urkunde ist seit langem bekannt, denn schon Guasti beruft sich bei ihrer Mitteilung auf ihren ersten Entdecker, Isid. del Lungo;[3]) sie wurde also nicht erst durch Davidsohn entdeckt, der sie neuerdings in einer Sitzung des Florentiner kunsthistorischen Institutes mitteilte. Freilich gewann unsere Urkunde erst durch diese Wiederentdeckung ein neuartiges Interesse; denn auf Davidsohn's Angaben[4]) gestützt, glaubte nun Swarzenski für eine der wichtigsten von der alten Domfassade stammenden Statuen eine neue Benennung und damit zugleich ein neues gesichertes Datum gewonnen zu haben. Es ist die sogenannte Bonifazstatue (Fig. 3), die Swarzenski mit der in der Urkunde genannten Statue Johann's XXII. identifiziert und demgemäß in das Jahr 1323 datiert. Swarzenski hat diese Meinung an zwei verschiedenen Stellen[5]) mit Entschie-

---

Rohbau" zuschreiben dürfen soll. Der von de Fabris und del Moro genau mitgeteilte Fundort der bekannten Fragmente reicht wohl allein schon hin, ihre Zugehörigkeit zur Arnolfo'schen Fassade zu beweisen, ganz abgesehen von ihrem Stile, der durchaus dafür spricht.

[1]) „Catalogo del Museo dell' Opera del Duomo", nuova edizione, Firenze 1904 (Giov. Poggi).

[2]) Bei Guasti, op. cit. p. LXV, nota 1.

[3]) Isidoro del Lungo, Dino Compagni e la sua Cronica ec. Firenze, 1879—1887; I. 1038.

[4]) Jetzt auch in Davidsohn's Forschungen zur Geschichte von Florenz, IV. Teil (13. und 14. Jahrhundert) Berlin 1908, Seite 459.

[5]) G. Swarzenski, Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts, Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1904, Seite 99 bis 104; ferner in der schon zitierten Rezension Venturi's, Kunstgeschichtliche Anzeigen, Jahrg. 1906, Nr. 1, Seite 13.

denheit ausgesprochen; so hat auch die letzte Auflage des „Cicerone" Umtaufe wie Datum angenommen.[1])

Die genannte Statue befindet sich heute im Innern des Florentiner Domes (Eingangswand, rechts von der Haupttüre). Sie ist offenbar von der unter Arnolfo begonnenen auch auf die zweite Domfassade übergegangen, die in den fünfziger Jahren in Angriff genommen wurde. Denn sie gehört mit der Madonna der Domopera zu den wenigen Werken, die in allen auf uns gekommenen Nachrichten[2]) über diese Fassade ausdrücklich erwähnt und beschrieben sind. Nach deren Abbruch hatte unsere Statue zahlreiche Ortsveränderungen[3]) durchzumachen, bevor sie schließlich an ihren jetzigen Aufstellungsort gelangte.

Wie Swarzenski selbst ausführt, ist die Papststatue, auf die er neuerdings das kunsthistorische Interesse hingelenkt hat, ein Werk von recht geringer Arbeit, dem man nur eine gewisse „öde Monumentalität" nicht absprechen kann. Muß es da nicht von vornherein Befremden erwecken, wenn er diese starre, in jeder Hinsicht äußerst schematisch behandelte Statue erst in das Jahr 1323 (sieben Jahre vor Andrea Pisano's Auftreten!) versetzt und in ihr den „letzten Ausläufer" jenes von ihm so geistvoll aufgestellten spezifisch florentinischen Ateliers erblickt, das mit dem Grabmal bei Bardini schon um die Wende des 13. Jahrhunderts so herrlich und zukunftverheißend eingesetzt hat? Einzig und allein die von Davidsohn in weiteren Kreisen bekannt gemachte Urkunde hat Swarzenski zu dieser späten Datierung geführt. Gelingt also der Nachweis, daß diese Urkunde aller Wahrscheinlichkeit nach sich nicht auf die in Rede stehende Statue bezieht, mit anderen Worten, daß der

---

[1]) Bode-Burckhardt, Der Cicerone, 9. Auflage, 1904, II. 2, Seite 390c.

[2]) Über diese zweite Domfassade ist im folgenden Kapitel ausführlich gehandelt. Dort findet man auch die alten Nachrichten über sie zusammengestellt, die Beschreibung Rondinelli's abgedruckt. Über die Schicksale des Statuenschmuckes i. a. siehe weiter unten Seite 55 ff.

[3]) „Il Bonifazio VIII, opera di stil grandiosa e mirabilmente condotta, fu trasportato nel giardino Riccardi, poi Stiozzi, in Gualfonda; ed ora si trova nel giardino degli Orti Oricellarj, appartenente alla signora Orloff, ma mutilato." Milanesi, Kommentar zu Vasari-Sansoni, vol. I. p. 484[2]. Danach kann die Statue erst Ende des 19. Jahrhunderts wieder in den Dom gelangt sein.

Dargestellte nicht Johann XXII. ist, sondern nach wie vor der alten Tradition gemäß Bonifaz VIII. bleibt, wird auch das Datum hinfällig. Von hier aus hat also unsere Untersuchung ihren Ausgang zu nehmen.

Das von Davidsohn gegebene Regest der vielzitierten Urkunde lautet: „1323, 27. Mai: Die Räte beschlossen, daß die Prioren dem Frater Laurentius (Kämmerer der Kommune) bis 100 Goldfloren anweisen könnten u. a. „pro .... ordinando .... ob reverentiam sanctissimi patris ... Dom. Johannis pape XXII quandam statuam seu ymaginem in sua figura in fatie ecclesie S. Reparate". — S. A. F. — Prov. XX, f. 2?. Die Summe sollte zugleich zur Ausführung einer Ringhiera vor dem Palast der Prioren dienen." — Aus der Urkunde geht unzweifelhaft hervor, daß 1323 der Plan bestand, dem Papste Johann XXII. eine Statue zu errichten; doch erfährt man nicht, ob dieser Plan jemals zur Ausführung gelangte. Jedenfalls wissen jene alten Historiker, die die Fassade noch vor ihrer Zerstörung (1586) gesehen und zum Teile beschrieben haben, übereinstimmend nur von einer Statue Bonifaz' VIII. zu berichten, so Giovanni Cambi († 1535),[1]) Vasari,[2]) Rondinelli.[3]) Ganz sicher sind ihre Angaben auf unsere Statue zu beziehen, da Rondinelli ausdrücklich hinzusetzt: „quella (statua) di Papa Bonifazio a sedere col Regno Papale in testa". Diese alte Tradition blieb fortan auch in den folgenden Jahrhunderten nach dem Abbruch der Fassade aufrecht, wie zunächst im 17. Jahrhundert die Abbildung der Statue bei Ciaconius[4]) bezeugt. Damals scheint sie noch gut erhalten gewesen zu sein; wenigstens sieht man auf dem freilich recht unzuverlässigen Kupferstich bei Ciaconius noch die jetzt fehlenden Hände, so wie man sie auch ergänzt zu denken hat: Die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Schlüssel Petri. Im 18. Jahrhundert befand sich die Statue bereits in ihrem heutigen

[1]) Nach Manni, Illustrazione del Decamerone etc. Firenze 1742, part. II, p. 389. „Rammenta a suoi tempi questa Statua esistente nella facciata della suddetta chiesa nella sua storia M. S. il nostro Giovanni Cambi, che fini di vivere l'anno 1535."

[2]) ed, Milanesi, vol. I (in der vita des Andrea Pisano), p. 483/4.

[3]) vgl. weiter unten Seite 43 f.

[4]) Alphonsus Ciaconius, vitae et res gestae pontificum Romanorum etc. Romae 1677, tomus secundus, p. 315/6.

ruinösen Zustand; das ergibt sich aus Beschreibungen und Abbildungen der Statue z. T. in Werken, wo man nach dem i. a. behandelten Gegenstand eine solche Erwähnung kaum erwarten konnte, so in Vettori's „Fiorino d'oro antico illustrato"[1]) und in Manni's schon erwähnter „Illustrazione del Decamerone".[2]) Hier erhält man auch erwünschte Aufklärung über die Provenienz der Basis unserer Statue mit ihrer Inschrift, die auch in der Form der Buchstaben, insbesondere des beigefügten Blattornamentes ihren späten Ursprung verrät: Sie stammt eben erst aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, und wurde im Auftrage ihres damaligen Besitzers, des Marchese Vincenzio Riccardi, hergestellt. Ihm gebührt darnach auch das Verdienst, die mittlerweile arg zerstörte Statue wieder hergestellt zu haben, „essendo questa statua quasi dissipata pel suo giardino, poco fa l'ha fatta tutta rimettere insieme, e murare sopra d'un grande imbasamento".[1]) Spuren dieser Zusammensetzung sind heute noch sichtbar, der Kopf scheint abgeschlagen gewesen zu sein, die heute vorhandenen Sandalen sind vielleicht, wie Vettori meint, erst damals angesetzt worden. Immerhin kann man dies „riunire i pezzi, onde ella era divisa" nicht als förmliche Restauration bezeichnen, denn glücklicherweise ist kein wesentlicher Teil der Statue ergänzt oder überarbeitet worden. Die altertümlichen Buchstabenformen der Inschrift[3]) gestatten vielleicht die leise Vermutung, daß sie einer etwa früher vorhandenen älteren Inschrift nachgebildet sind. Jedenfalls ist es ergötzlich zu lesen, wie der gelehrte Vettori eben infolge dieses archaisierenden Charakters der Inschrift die altertümliche Ligatur des A und T ihrem Wesen nach nicht mehr versteht,[4]) ein

---

[1]) Vettori, Il fiorino d'oro antico illustrato etc. In Firenze 1738 nella stamperia di S. A. R. Per i Tartini, e Franchi, p. 82/83.

[2]) l. c.

[3]) Dies archaisierende Streben erkannte schon Manni, a. a. O., p. 391: „Il carattere per altro dell' Inscrizione non è come qui (nämlich auf dem seinem und Vettori's Werke beigegebenen Holzschnitt), ma antico, e di quella formazione, che nel 1300 usava."

[4]) „Le lettere, che si leggono nella base di marmo, sono di rilievo, e sono scritte in quella maniera, talchè tra l'F e il T quello, che vi è frapposto, può esser fatto più per un 'A di figura più piccola, che per un punto."

Mißverständnis, das freilich in erster Linie durch den beigegebenen Holzschnitt verschuldet ist, der die Ligatur nicht wiederzugeben wußte.

Auch in der neueren Literatur, in der die Statue wiederholt behandelt wurde, ist bis auf Swarzenski die Identität des Dargestellten mit Bonifaz VIII. nicht angezweifelt worden. Eine Ausnahme bildet (nach dem Zitat Reymond's)[1] Cavalcaselle, der einwendet, daß dieser Papst zur vermutlichen Entstehungszeit der Statue hochbetagt gewesen sei, also hier nicht in jugendlichem Alter dargestellt sein könne, daß ferner die Gesichtszüge der Florentiner Statue nicht mit dem bekannten Porträt des Papstes übereinstimmten. Der erste Einwand bedarf wohl keiner ernsthaften Widerlegung, der zweite wurde z. T. schon von Reymond[2]) widerlegt; auf diesen Punkt werden wir noch näher einzugehen haben.

Die alte Tradition wird aber auch durch allgemeine historische Erwägungen unterstützt, die sehr wahrscheinlich machen, daß man gerade Bonifaz VIII. am Florentiner Dom ein Denkmal errichtete, während nur schwer zu ermitteln ist, weshalb man den Plan faßte, Johann XXII. eine Statue zu errichten,[3]) der als avignonesischer Papst in keinerlei Beziehung

---

[1]) M. Reymond, La sculpture florentine I: Les prédécesseurs de l' école Florentine et la sculpture Florentine au XIV siècle, Florence Alinari 1897, p. 178. Das Originalzitat konnte ich nicht auffinden, da Reymond leider seine Quelle nicht genauer bezeichnet. In Jordan's deutscher Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei ist es nicht enthalten.

[2]) l. c.

[3]) Im allgemeinen stand Johann XXII. zu Florenz wohl in keinen anderen als den üblichen finanziellen Beziehungen. Waren doch seit langem die großen Florentiner Bankiers die Bankiers der päpstlichen Kurie. ein Zustand, der auch nach der Übersiedlung nach Avignon bestehen blieb. (Vgl. Georg Schneider, die finanziellen Beziehungen der florentinischen Bankiers zur Kirche von 1285—1304, Leipzig 1899).

Es wurde im Texte bemerkt, daß der im Jahre 1323 gefaßte Plan Papst Johann XXII. an der Fassade von S. Reparata ein Denkmal zu errichten, nur schwer zu erklären sei. In dem reichen Material, das Davidsohn in dem zuletzt erschienenen Bande seiner Forschungen zur Geschichte v. Florenz (4. T. 13. und 14. Jahrhundert) Berlin 1908 zusammengebracht hat, findet sich jetzt auch eine ungezwungene Erklärung dafür; merkwürdiger Weise hat Davidsohn selbst nirgends auf den Zusammenhang der von ihm an verschiedenen Stellen seines Buches publizierten Regesten

zum Florentiner Dombau stand; und wie schon betont worden ist, spricht kein Zeugnis dafür, daß dieser Plan wirklich zur Ausführung gelangte. Bonifaz VIII. dagegen nahm bekanntlich nicht nur jede Gelegenheit wahr, um wiederholt in die innerpolitischen Verhältnisse von Toskana und Florenz einzugreifen, sondern ist auch persönlich mit dem Florentiner Dombau aufs engste verknüpft. So macht er im Jahre 1296 eine bedeutende Geldspende zur Förderung des Neubaues der alten Santa Reparata,[1] und in demselben Jahre noch findet durch seinen Kardinal-Legaten, Pietro Valeriano da Piperno, die feierliche Einweihung des kurz zuvor in Angriff genommenen Baues statt. So liegt es nicht fern, in einem Akt der Dankbarkeit den Anlaß zur Errichtung der Statue zu suchen; auch Motive der politischen Schlauheit mögen den klugen Florentinern hiezu geraten haben, wie dies Vasari annimmt: „e perchè desideravano in quel tempo i Fiorentini rendersi grato ed amico papa Bonifazio VIII., che allora era sommo pontefice della chiesa di Dio, vollono che, innanzi a ogni altra cosa, Andrea facesse di marmo e ritraesse di naturale detto pontefice".[2]) Freilich wäre man, Vasari's Angabe folgend, anzunehmen genötigt, daß die Statue noch zu Bonifaz' Lebzeiten entstanden sei; die Datierungsfrage wird später erörtert werden. Hier sei noch erwähnt, daß damals überhaupt schon der Brauch aufgekommen zu sein scheint, den Stiftern der großen italienischen Kathedralen an diesen Standbilder zu errichten.[3])

Wir wenden uns nun zur Statue selbst; durch ein Zusam-

---

ngewiesen. Die Urkunde für den Plan der Denkmals-Errichtung steht in der schon zitierten Stelle (S. 459; 4) Kirchen, Santa Reparata.) Im Abschnitt 3) Tore und Mauern S. 451 findet man eine Reihe von Regesten aus demselben Jahre 1323, des Inhalts, daß Johann XXII. auf die Bitte der Kommune den Klerus von Florenz zur werktätigen Hilfeleistung am Mauerbau verhalten hatte (9. März; 15. Juli). So scheint der Plan (v. 27. Mai), dem Papste ein Denkmal zu errichten, ein Akt der Dankbarkeit. Immerhin geht auch aus alldem nirgends hervor, daß dieser Plan je zur Ausführung gelangt ist. Die weiteren Schlußfolgerungen des Textes bleiben also aufrecht.

[1]) Guasti, a. a. O., doc. XII; dazu im Text p. XXXV.

[2]) ed Milanesi, vol. I, p. 484.

[3]) So Venturi, storia IV, p. 71 (wenn er mit Recht in der arg verstümmelten Statue des Museo dell' opera del duomo in Orvieto Papst Nicolaus IV. erkennt).

mentreffen glücklicher Umstände kann ihre Betrachtung allein, selbst losgelöst von der alten Tradition und den obigen Erörterungen, zu einer fast sicheren ikonographischen Bestimmung führen. Ein solches Merkmal bietet die Form der Tiara, die der Papst trägt, im Verein mit der Tatsache, daß eine ungewöhnlich große Zahl authentischer Porträts Bonifaz' VIII. sich erhalten hat und zum Vergleich höchst geeignet erscheint. Auch diese beiden Umstände hat Swarzenski, allein der Urkunde vertrauend, völlig außer acht gelassen.

In der Form der Tiara findet in den Tagen Bonifaz' VIII. eine entscheidende Änderung statt.[1]) Denn gegen das Ende seines Pontifikates kam zu ihrem Schmucke der zweite Kronreifen hinzu; während noch ein Inventar des päpstlichen Schatzes v. J. 1295 eine mit nur einem circulus versehene Tiara verzeichnet, — so wie sie auch Giotto in seinem bekannten Fresko in S. Giov. in Laterano dargestellt hat — tragen die liegende Grabstatue in den vatikanischen Grotten und die Büste Bonifaz' ebendort[2]) beide bereits eine doppelkronige Tiara. In einem Inventar des päpstlichen Schatzes v. J. 1315 oder 16 findet man bereits eine „corona quae dicitur regnum sive thyara, con tribus circulis aureis". Dieser dritte Kronreifen ist also bereits unter Benedikt XI. oder doch unter Clemens V. hinzugekommen.

Braun hat in seiner Darstellung den richtigen Grundsatz aufgestellt,[3]) daß man für die geschichtliche Entwicklung der Tiara in erster Linie die Grabdenkmäler der Päpste zu berücksichtigen habe. In ihnen findet er die relativ treueste Wiedergabe der Form der Tiara; denn sie sind meist von Künstlern

---

[1]) Diese Entwicklung mußte hier zum Verständnis der folgenden Beweisführung skizziert werden. Der Darstellung zugrunde gelegt wurde Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg i. Br. 1907, S. 502 ff, durch dessen Werk frühere Arbeiten wie E. Müntz La tiare pontificale du VIII[e] au XVI[e] siècles in den Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres XXXVI (1898) wohl überholt erscheinen.

[2]) Zumindest die Grabstatue ist noch bei Lebzeiten des Papstes errichtet worden; darin stimmen auch Venturi und Poggi überein, deren Diskussion über das genaue Datum dieses Grabmals m. E. zu keinem zwingenden Ergebnis geführt hat. (Vgl. weiter unten S. 19.) Abbildungen beider Werke bei Venturi, storia etc. IV, Fig. 107 u. 108.

[3]) a. a. O. S. 506, Anm. 2.

geschaffen, die wiederholt Gelegenheit hatten, die Päpste in ihrem pontifikalen Kopfschmuck zu sehen. In manchen Fällen sind die Grabdenkmäler wohl auch schon bei Lebzeiten des Papstes nach dessen direkter Anweisung errichtet worden. Im Gegensatz dazu ist in den mannigfachen bildlichen Darstellungen der Tiara auf Fresken, Mosaiken, Miniaturen der Phantasie des Künstlers der freieste Spielraum gegeben, da hier wahrscheinlich oft die eigene Anschauung gefehlt hat. Nach den Grabstatuen der Päpste nun ergibt sich folgender Tatbestand: Auf dem Grabmal Benedikts XI. († 1304) erscheint noch die einkronige Tiara, Clemens' V. Grabstatue läßt ihrer Zerstörung wegen kein Urteil zu; auf dem Grabmal Benedikts XII. (1334—1342) hat die Tiara bereits drei Reifen.

Das uns allein näher interessierende Grabmal Johannes' XXII. in Avignon ist im 18. Jahrhundert zerstört worden; doch gibt Garampi[1]) eine Abbildung des mit der Tiara geschmückten Kopfes der Grabstatue, die noch aus der Zeit vor ihrer Zerstörung stammt. Die Tiara trägt hier zwei Kronen; die Abbildung Garampi's kann als authentisch betrachtet werden, da er sie einem „esattissimo disegno" des damaligen Prälaten des Domes von Avignon verdankt.[2]) Auch gibt es ein zweites, von Braun nicht angeführtes Zeugnis dafür, daß die Tiara der Grabstatue nur zwei Kronreifen besaß: Vettori[3]) teilt ein Schreiben des „Monsig. de la Beaume, Vescovo di Alicarnasso", aus dem Jahre 1732 mit, der bei seinem Aufenthalt in Avignon das Grabmal gesehen und ganz gemäß der von Garampi publizierten Zeichnung des Prälaten Mansi beschrieben hat.

Die hier oft zitierten Werke der beiden Gelehrten des

---

[1]) Giuseppe Garampi, Illustrazione di un antico sigillo della Garfagnana, n Roma 1759, tav. III. 1. Danach auch die Abbildung bei Müntz. a. a. O. p. 278.

[2]) Garampi, a. a. O. p. 94/5.

[3]) Il fiorino d'oro antico illustrato, discorso di un accademico etrusco tc. Firenze 1738, p. 35. Auch von Müntz herangezogen, a. a. O. p. 279[1]. Der Brief lautet unter anderem: „Il Deposito di Giovanni XXII. che sarà en presto rovinato, si vede nella Cappella di S. Giuseppe, che conduce lla Sagrestia è fatto con maniera Gottica. Il Pontifice nella sua statua di narmo bianco è vestito Pontificalmente col Triregno, che finisce in punta, ome una piramide, e con due corone solamente."

18. Jahrhunderts, Garampi und Vettori, führen noch auf eine andere wichtige Quelle, die über die Form der Tiara zur Zeit Johanns XXII. sicheren Aufschluß zu geben vermag, bisher aber, auch in Braun's neuem Werk, hiefür nicht herangezogen wurde: die Gold-Münzen, die Papst Johann prägen ließ. Seit 1322 wurden in der päpstlichen Münzstätte zu Pont de Sorgues jene Goldflorene geprägt, die dem Typus des Florentiner Goldguldens genau nachgebildet waren.[1]) Sie zeigen nur eine kleine, für uns aber bedeutungsvolle Abweichung von diesem Typus: Am Ende der Umschrift befindet sich die päpstliche Tiara — und diese zeigt abermals zwei Kronreifen! Das Datum 1322 ergibt sich zunächst aus einem Briefe des Papstes Johann XXII. aus Avignon an die Stadtgemeinde Florenz vom 20. Juli dieses Jahres; in demselben Jahre bestellt der Papst auch drei Florentiner Kaufleute zu Münzprüfern.[2]) Dasselbe Datum für den Beginn der Prägung dieser päpstlichen Goldflorene nach Florentiner Muster überliefert auch Giovanni Villani. Mit der neueren Spezialforschung[3]) kann es daher als völlig gesichert betrachtet werden.

Die Nutzanwendung dieser langwierigen Erörterung über die Form der Tiara ergibt sich fast von selbst. Schon die eingangs gegebene Darlegung der alten Tradition, die Erwägung der allgemeinen historischen Verhältnisse machten es recht unwahrscheinlich, daß die Florentiner Papststatue Johannes XXII. darstelle. Durch die Untersuchung über die Form der von ihm offiziell getragenen Tiara haben wir ein weiteres schwerwiegendes Argument gegen diesen Identifizierungsversuch gewonnen. Denn die angeblich 1323 entstandene Statue im Florentiner Dome trägt eine einkronige Tiara; die päpst-

---

[1]) Abbildung bei Vettori, a. a. O., p. 14, III. Vgl. auch den Text p. XV. und capitolo VI., p. 24 ff. Dazu ferner Garampi, a. a. O. p. 99, Anm. 1, der aus eigener Anschauung Vettori's Abbildung und Angaben bestätigt: „nel di cui prezioso museo ho avuto il piacere di riscontrare tali Fiorini colla chiara e distinta figura delle due corone sulla tiara."

[2]) Diese Angaben nach Nagl, Die Goldwährung und die handelsmäßige Geldrechnung im Mittelalter, Wien 1894, der sie aus einem anderen (seltenen) Werk desselben Garampi „Saggi di osservazioni sul valore delle antiche monete Pontificie" schöpft.

[3]) Nagl, a. a. O., Seite 205; Traité de numismatique du Moyen Age par A. Engel et R. Serrure, t. troisième (1905), p. 1021.

lichen Goldflorene, mit deren Prägung bereits 1322 begonnen worden war, zeigen die Tiara mit zwei Kronen versehen. Ueber die Prägung dieser Münzen hatten, wie wir sahen, lebhafte Verhandlungen zwischen dem Papste und der Kommune von Florenz stattgefunden. Die Form der päpstlichen Goldflorene, also auch der darauf abgebildeten Tiara, muß nach alledem damals bereits in Florenz an maßgebender Stelle bekannt gewesen sein. Sollte nun der i. J. 1323 gefaßte Plan, Papst Johann XXII. durch eine Statue an der neuen Domfassade zu ehren, später wirklich zur Ausführung gekommen sein, mußten da nicht die Auftraggeber in erster Linie darauf bedacht sein, den Kopfschmuck des Papstes in jener Form wiederzugeben, wie sie dieser selbst offiziell dargestellt wissen wollte, zumal da ja der Ehrgeiz dieses Papstes gerade in allen Dingen äußerlicher Prachtentfaltung damals schon bekannt gewesen sein dürfte?

Ist man durch alle diese Beweisgründe noch nicht vollends überzeugt, so schwindet wohl auch der letzte Zweifel an der Richtigkeit der alten Tradition gegenüber Swarzenski's Umtaufe bei einem Vergleich der Florentiner Statue mit der schon erwähnten Porträtbüste Bonifaz' VIII.[1]) in den vatikanischen Grotten, selbst wenn man der neuerdings so aktuell gewordenen Frage nach der Porträtähnlichkeit im Mittelalter zuwartend gegenübersteht. Merkwürdiger Weise hat Swarzenski auch diesen nächstliegenden Punkt in keiner Weise in den Kreis seiner Untersuchungen gezogen. Kann man sich doch in dieser Zeit kaum eine vollkommenere Ähnlichkeit in den Gesichtszügen wünschen[2]) als die, welche zwischen diesen beiden Porträtstatuen auch dann noch besteht, wenn man dic aus etwaiger stilistischer Verwandtschaft sich ergebenden Ähnlichkeitsmomente in Abzug bringt.[3])

---

[1]) Abbildung in Venturi's storia etc. IV, fig. 108.

[2]) Diese Übereinstimmung hat schon Reymond erkannt, a. a. O., p. 178.

[3]) Dasselbe ließe sich wohl auch bei dem Vergleich mit Giotto's Fresko in S. Giov. in Laterano oder mit Manni's Bronze-Statue im Museo Civico zu Bologna (Abb. 36 in L. Weber's „Bologna", Seemann's, Berühmte Kunststätten", Band 17, S. 53) konstatieren. Doch wurde absichtlich hierauf wie auf den Vergleich mit nicht authentischen Porträts nicht eingegangen, weil bei einem solchen Suchen nach ikonographischer Ähn-

Ein solcher Vergleich mit der gesicherten Porträtstatue und der liegenden Grabstatue Bonifaz' VIII. wird aber zugleich auch am besten dazu dienen können, die Florentiner Statue stilistisch einzureihen und richtig zu datieren. Es wurde ja schon am Eingang dieser fast über Gebühr ausgedehnten Untersuchung eines einzelnen Werkes betont, daß mit der Person des angeblich Dargestellten (Johannes XXII.) auch das späte Datum (1323) hinfällig werde. Dennoch bleibt Swarzenski's Zuweisung dieser Statue an das von ihm aufgestellte Bildhaueratelier bestehen; nur ihre Stellung innerhalb dieses Ateliers kann nunmehr unbedenklich erheblich verändert werden. Es ist hier nicht der Ort, auf dieses hypostasierte Atelier im allgemeinen und seine Stellung in der Florentiner Skulptur näher einzugehen, umso weniger, da Swarzenski's Ausführungen einen mehr vorbereitenden Charakter tragen;[1]) auch soll demjenigen die weitere Begründung seiner Hypothese und Bearbeitung des mühevoll zusammengetragenen Materiales gewahrt bleiben, der zuerst den Blick auf diese bisher völlig unbeachtete Gruppe Florentiner Skulpturen hingelenkt hat. Es soll daher nur bemerkt werden, daß nicht alle von Swarzenski erwähnten Werke diesem Atelier ohne Zwang einzuordnen sein dürften, daß zumindest ein Teil dieses Bildhauerateliers daher in verschiedene, nicht nur qualitativ gesonderte Gruppen zu zerflattern scheint. Auch kann man sich den Bedenken nicht ganz verschließen, die soeben erst Frey erhoben hat[2]): daß es nämlich kühn erscheint, ein so großes, im wesentlichen von Arnolfo's di Cambio Kunstweise abhängiges Florentiner Atelier anzunehmen, obwohl von Arnolfo selbst in Florenz kein eigenhändiges Werk nachzuweisen ist. Dazu käme noch,

---

lichkeit in dieser Zeit die Gefahr besonders nahe liegt, sich ins Vage zu verlieren.

[1]) In der Rezension Venturi's a. a. O. hat Swarzenski eine Reihe weiterer Skulpturen diesem Atelier zugewiesen.

[2]) In dem 2. Bande von Thieme und Becker's neuem Künstlerlexikon, der erst erschienen ist, als diese Zeilen bereits geschrieben waren, Artikel „Arnolfo di Firenze“, S. 142 unten. Sonst ist Frey's dortigen Ausführungen meist nicht beizustimmnn, zumal da er seine alte, schon oft abgelehnte Hypothese wiederholt, Arnolfo der Architekt und Arnolfo der Bildhauer seien zwei verschiedene Künstler.

daß ja Arnolfo's Wirken in Florenz nur kurz und vorwiegend von architektonischer Arbeit erfüllt gewesen ist.

Wie dem auch sein mag, jedenfalls hat Swarzenski die Übereinstimmung der Papststatue mit der ruhenden Frau bei Bardini[1]) in der Behandlung des Kopfes und Gewandes ebenso richtig beobachtet, wie er den gewaltigen qualitativen Unterschied zwischen beiden Werken, wie in der Papststatue „der Reiz der feinen Linien einer öden Monumentalität gewichen ist", hervorgehoben hat. Eine teilweise Erklärung hiefür bietet übrigens die Tatsache, daß die Papststatue für starke Untersicht berechnet ist, also offenbar einen sehr hohen Standort an der Fassade einnahm. Die Zugehörigkeit der Papststatue zu dem Florentiner Bildhaueratelier Swarzenski's soll demnach, wie gesagt, keineswegs geleugnet werden; nur ist nachdrücklich zu betonen, daß ebenso große, ja zum Teil noch engere Beziehungen zur römischen Schule Arnolfo's vorhanden sind, wie insbesondere der Vergleich mit der schon erwähnten Büste Bonifaz' VIII. in den vatikanischen Grotten beweist. Sie bildet einen Bestandteil jenes Grabmales Bonifaz' VIII., das 1605 zerstört wurde.[2]) Das ursprüngliche Aussehen des ganzen Werkes ist aus der Beschreibung Grimaldi's bekannt, der auch diese Büste beschreibt: „In parte epta ad parietem cernebatur statua Bonifatii VIII. umbilico tenus cum pluviale coronis ornatu Thiara ad subiectum exemplum; hodie servatur muro affixa sub fornice novi pavimenti."[3]) Es kann als gesichert gelten, daß Arnolfo der Architekt des ganzen Aufbaues gewesen ist, daß unter seiner Leitung auch die Skulpturen des Grabmals geschaffen worden sind. Doch darf man nach einem Vergleich mit Arnolfo's sicheren Werken in Orvieto und Rom weder die

---

[1]) Abb. 1. a. a. O.

[2]) Über dies Grabmal gibt es eine sehr reichhaltige Literatur; neuerdings gab die Frage nach einer genauen Datierung Anlaß zu einer Kontroverse zwischen Venturi (Arnolfo di Cambio. Opere ignote del maestro a Viterbo, Perugia e Roma. L'Arte 1905, fasc. IV, p. 254—265) und Poggi (Arnolfo di Cambio e il sacellum di Bonifazio IV. Rivista d'Arte 1905, p. 187—198), die ziemlich resultatlos verlaufen ist. Dort auch die literarischen und historischen Quellen. Venturi hat das Grabmal abermals in seiner storia etc. IV, p. 157 ff. behandelt, wo er ihm noch andere Fragmente in den vatikanischen Grotten zuweist.

[3]) Nach Poggi a. a. O.

liegende Grabfigur noch die Büste des Papstes als eigenhändige Werke des Meisters ansprechen. Sie gehören vielmehr (vielleicht sogar untereinander verschiedenen) Schülerhänden. Einem Schüler Arnolfo's von freilich recht geringer Begabung ist nun wohl auch die Statue im Florentiner Dome zuzuweisen. Der Kopf steht in engem Zusammenhang mit der römischen Büste; insbesondere die Bildung des Kinnes und der Lippen zeigt eine ebenso auffallende Übereinstimmung mit dieser, wie sie Swarzenski in der Bildung der Augen bei der Florentiner Statue mit der ruhenden Frau bei Bardini gefunden hat. Hier sei noch hinzugefügt, daß auch die liegende Grabfigur des Papstes in Rom zu dem zweiten Hauptstück des Grabmales bei Bardini[1]) anscheinend in Beziehung steht: Denn bei dem Kopfe dieser Statue und dem Frauenkopfe der Grablegung sind die geschlossenen Augen und die Augenbrauenbogen in ganz analoger Weise gebildet. Hätte Swarzenski nicht unterlassen, diese römischen Werke zum Vergleiche heranzuziehen, würde er in diesen Beobachtungen eine starke Stütze seiner eigenen Ansicht gefunden haben. Denn mit ihrer Hilfe hätte er an markanten Beispielen dartun können, daß er berechtigt ist, in Arnolfo den naturgemäßen Vermittler zwischen der Pisaner Schule einerseits und der römischen andererseits zu erblicken.

Ein bestimmter Künstlername oder ein sicheres Datum ist freilich für die Florentiner Statue mit all dem nicht zu gewinnen. Denn wie schon erwähnt, hat die Kontroverse über eine genaue Datierung des römischen Grabmales zu keinem Resultat geführt. Nach wie vor kann man nur aus den verschiedenen urkundlichen Quellen erschließen, daß vermutlich das Grabmal, zumindest der architektonische Aufbau und die liegende Figur des Papstes, noch zu seinen Lebzeiten vollendet wurde.[2]) Venturi's Versuch, auch aus der Grabstatue selbst zu beweisen, daß sie noch unter den Augen des Papstes entstanden sei,[3]) ist wohl mißglückt; denn es entspricht nicht

---

[1]) a. a. O. Abb. 2. Eine minder vorteilhafte Abbildung gibt unsere Figur 5.

[2]) Hierin stimmen Poggi und Venturi unter Berufung auf bestimmte Bullen Bonifaz' VIII. und Nachrichten gleichzeitiger Historiker überein.

[3]) Venturi storia etc. IV. p. 162: „incompiuta nella parte orbitale, con le palpebre appena divise da un segno, come da un solco, senza

den Tatsachen, daß der Kopf aus diesem Grunde gleichsam nur abbozziert sei. Vielmehr handelt es sich um ein völlig ausgeführtes Werk, wie abermals am besten der obige Vergleich mit dem ganz analog gebildeten Kopf in der Bardini'schen Grablegung zeigt, bei dem ein solches an sich höchst unwahrscheinliches Motiv gewiß nicht anzunehmen ist. Diese mehr andeutende Manier ist vielmehr ein Zeichen der künstlerischen Eigenart dieser stilistisch verwandten Künstler. Ebenso wenig ist es Poggi gelungen, seinen frühen Ansatz des Datums (1295, also bevor Arnolfo nach Florenz ging) in zwingender Weise zu begründen.

Das Todesjahr Bonifaz VIII., 1303, bleibt ein terminus ante quem für die liegende Statue des Papstes, und auch die Büste dürfte nicht weit über dieses Datum hinauszurücken sein. Für die Florentiner Statue hat man als terminus a quo das Jahr 1296 anzusehen, in dem die feierliche Einweihung des Dombaues durch Bonifaz' Kardinallegaten stattfand. Die Form der einkronigen Tiara kann kein Merkmal für eine genaue Datierung bieten, da einerseits die Zahl der Kronreifen in dieser Zeit, zumal bei Bildwerken außerhalb Roms, noch schwankt, andererseits die römische Büste nicht sicher datierbar ist, so daß man kaum zu entscheiden wagt, ob sie vor oder nach der Statue im Florentiner Dom entstanden ist.

Ihrem Stile nach darf man annehmen, daß die Florentiner Statue um die Wende des 13. oder in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden ist. Einem so frühen Datum steht nach den vorangegangenen weitläufigen Erörterungen nichts mehr im Wege. So erhält die Bonifazstatue zeitlich ihren Platz innerhalb des von Swarzenski aufgestellten Ateliers in nächster Nähe der Bardini'schen Skulpturen; freilich vertritt sie, auch abgesehen von der weit geringeren Qualität, eine ganz andere Richtung.

An den nunmehr frei gewordenen Platz in diesem Atelier kann man dafür ein anderes Werk stellen, das wie kein zweites geeignet erscheint, die Lücke auszufüllen. Swarzenski hat die betreffende Statue, die sich ebenfalls im Florentiner Dome be-

che niuna forma sia determinata in quella parte della marmorea appena sbozzata; mentre fu eseguito con grande cura tutto il resto".

findet, unerwähnt gelassen. Und doch paßt gerade für sie ganz unverändert in Wahrheit die Charakteristik, die er irrtümlicher Weise der angeblichen Statue Johannes' XXII. gewidmet hat. Sie ist wirklich „die spätere Arbeit eines Werkstattsgenossen unseres Künstlers, die jüngste Arbeit dieser ganzen Richtung". Ich meine jene Statue eines „unbekannten Bischofs", die heute in der „sagrestia dei canonici" steht (Fig. 4).

Venturi[1]) gibt dieser Bischofstatue ohne erfindlichen Grund den Namen „San Podio (?) vescovo". Reymond[2]) hat sie in die Literatur eingeführt und bereits auf ihren engen Zusammenhang mit der Bonifazstatue richtig hingewiesen. Zugleich hat er vermutungsweise die Ansicht ausgesprochen, daß sie ebenfalls von der alten Domfassade stamme. Die Begründung dafür ist Reymond freilich schuldig geblieben; doch machen verschiedene Umstände diese Provenienz sehr wahrscheinlich, ja die Quellen gestatten sogar bei richtiger Auswertung eine versuchsweise Identifizierung und Namengebung. Zunächst sprechen allgemeine Erwägungen zu gunsten der Provenienz von der Domfassade. Es ist nicht bekannt, daß die Bischofstatue sich je außerhalb des Florentiner Domes befunden habe. Zur Zeit ihrer Entstehung kann aber kaum ein anderer Standort für sie in Betracht gekommen sein als eben die von Arnolfo begonnene Fassade. Auf dieser Spur helfen die Beschreibung Rondinelli's und die Zeichnung der Domopera (Fig. 2) weiter.[3]) Rondinelli erwähnt nämlich bei der Bonifazstatue, daß sie „in mezzo a due Diaconi parati, e ritti" gestanden habe. Danach ist die Angabe Vasari's[4]) zu korrigieren, der behauptet, daß zu beiden Seiten des Papstes die Statuen des h. Petrus und Paulus an der Fassade aufgestellt gewesen seien, eine Darstellung, die ohnehin in solcher Form an einer Fassade recht auffallend erscheinen müßte. Vasari mag diese falsche Deutung der beiden die Papststatue rechts und links begleitenden Figuren etwa von dem Grabmal Bonifaz' VIII. in den vatikanischen Grotten übernommen haben, wo tatsächlich in dem Mosaik darüber Petrus und Paulus darge-

[1]) a. a. O. p. 154, fig. 100.

[2]) a. a. O. p. 178/9.

[3]) Über beide ist weiter unten ausführlich gehandelt.

[4]) ed. Milanesi, vol. I. p. 184: „ed un San Piero ed un San Paulo che lo mettono in mezzo".

stellt waren, die den knieenden Papst der Madonna empfehlen.[1]) Rondinelli's Beschreibung wird durch die bekannte Zeichnung der Domopera[2]) bestätigt, wenn wir mit Recht in der sitzenden Figur, — im obersten Teile des tatsächlich Ausgeführten, vom Giebel der Hauptfassade die erste Statue links — die durch eine Tiara als Papst gekennzeichnet ist, die Bonifazstatue erkennen. Die früher betonte starke Untersicht, für die diese Statue berechnet ist, ließ ja erwarten, daß sie auch auf der ersten, Arnolfo'schen Fassade einen so hohen Standort hatte. Wenn sie mit der Figur der Zeichnung nur geringe Ähnlichkeit zeigt, hat dies, wie noch gehörigen Orts erörtert werden soll, seinen Grund darin, daß der Autor der Zeichnung den gesamten statuarischen Schmuck der Domfassade stilistisch ganz eigenmächtig und willkürlich verändert und völlig uniformiert hat. Die kleinere stehende Figur links von der Statue wäre dann einer der von Rondinelli genannten „diaconi", der andere ist unsichtbar, weil die ganze Fassade in der Zeichnung von rechts gesehen erscheint. Auf dem Fresko Poccetti's,[3]) das der Zeichnung zugrunde liegt (s. unten S. 47), ist anscheinend auch wirklich rechts und links von der Hauptfigur je eine Statue dargestellt. Innere wie äußere Gründe machen es nun sehr wahrscheinlich, daß die Bischofstatue in der Sakristei des Domes mit einem dieser beiden „Diakonen" zu identifizieren ist. Die Größenverhältnisse stimmen insofern, als die Figur tatsächlich kleiner als die Papststatue ist; auch die Gebärde paßt recht gut zu unserer Annahme, wenn man bei der heute verlorenen korrespondierenden Statue ein ähnliches Motiv denkt. Zwischen der Papst- und Bischofstatue besteht ferner auch eine enge stilistische Verwandtschaft. Schon Reymond hat zu diesem Thema einige treffende Beobachtungen gebracht; freilich geht er zu weit, wenn er eine so völlige Übereinstimmung findet, daß er sogar auf die gleiche Hand schließen zu können glaubt. Das ist sicher unrichtig. Denn die von ihm richtig hervorgehobenen Merkmale sind vorwiegend mehr äußerlicher

[1]) Vgl. die Abbildung des Grabmales mit dem genannten Mosaik bei Ciampini, De sacris aedificiis a Constantino magno constructis, Romae 1747 reproduziert in Venturi's storia IV, fig. 106. Vasari hat das Grabmal gekannt: ed. Milanesi vol. I, p. 278[2].

[2]) Figur 2.

[3]) Figur 1.

Natur, wie z. B. das auf beiden Werken völlig gleiche Muster in der Ornamentik des Gewandes. Die Art, wie die Mithra resp. Tiara mit ähnlich geformten Edelsteinen besetzt sind, ist hier aber kaum heranzuziehen, da in beiden Fällen jedenfalls Goldschmiedearbeiten an wirklichen Mithren die Vorlage für die Bildhauer geliefert haben dürften. Merkwürdiger Weise ist Reymond bei seinem eingehenden Vergleich beider Werke ein sehr wichtiges Merkmal entgangen: Jene muldenförmigen Vertiefungen in dem äußersten Faltenzuge der päpstlichen Dalmatika, die in ganz gleicher Weise an derselben Stelle der bischöflichen Kasel (äußerster Faltenzug rechts vom Beschauer aus) zweimal wiederkehren. Eine solche Übereinstimmung in derartigen technischen Eigenheiten vermag aber allein schon mehr als alles andere zu beweisen, daß beide Statuen demselben Bildhaueratelier angehören. Trotz dieser Schulverwandtschaft bestehen aber bedeutende Unterschiede in der Gesamtauffassung sowohl als insbesondere in der Bildung des Kopfes, die Reymond ganz außer acht gelassen hat. Die Bonifazstatue ist leblos und starr; doch ist diese hieratische Starrheit zur Monumentalität gesteigert. Die Bischofstatue dagegen ist ungleich lebendiger, ja die Gebärde der erhobenen rechten Hand wirkt bereits fast als eine impulsive momentane Bewegung. Auch in rein formaler Hinsicht ist ein großer Fortschritt zu verzeichnen. Die erhobene Hand klebt nicht mehr am Körper fest, sondern ist in ganz natürlicher Weise von ihm gelöst. Die Faltenzüge der Kasel folgen der Bewegung der Rechten; freilich sind sie noch immer schematisch gebrochen und können so ihre Herkunft von den symmetrischen, äußerst schematisch behandelten Radialfalten der Dalmatika der Papststatue nicht völlig verleugnen.[1]) Der Kopf ist ungezwungen nach links geneigt, die Augen blicken aufwärts (nach der obigen Hypothese: zum Papste). Der Kopf der Bischofstatue ist überhaupt die bedeutendste Leistung des Künstlers; naturalistische Beobachtungen sind eingedrungen, die Formen des Gesichtes erscheinen bereits in einzelne Flächen aufgelöst, die beiden senkrechten Furchen oberhalb der Nasenwurzel zwischen den Augenbrauen, die von der Nase

---

[1]) Wie Venturi (storia etc. IV. p. 154) hier von einem „classico drappeggiamento“ sprechen kann, ist mir unerklärlich.

zu den Mundwinkeln ziehenden Falten verleihen dem Kopfe ein individuelles Leben. Alle diese Züge zeigen deutlich, daß man die Bischofstatue unmöglich dem Urheber der Bonifazstatue zuweisen kann. Sie verraten vielmehr nicht nur einen ungleich bedeutenderen, sondern auch einen etwas jüngeren Künstler. Reymond schreibt beide Werke Arnolfo di Cambio zu. Für die Bonifazstatue wurde diese Zuweisung schon früher abgelehnt. Auch bei der Bischofstatue ist sie unzutreffend; die etwa vorhandenen Übereinstimmungen mit manchen Werken Arnolfo's, die Reymond betont hat, rühren daher, daß eben das ganze florentinische Atelier, dem auch diese Statue angehört, bis zu einem gewissen Grade unter dem Einfluß von Arnolfo's Kunstweise steht. Die Statue dürfte etwa im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden sein; ihre Stellung innerhalb des von Swarzenski aufgestellten Ateliers wurde schon weiter oben präzisiert.

Spricht so eine große Anzahl von Wahrscheinlichkeitsgründen dafür, daß man es in der Bischofstatue wirklich mit einem der von Rondinelli genannten „diaconi" zu tun hat, ist es, dies zugegeben, nicht mehr schwer, eine bestimmte Persönlichkeit als Urbild des Porträts in Vorschlag zu bringen. Die Papststatue ist nach den früheren Ausführungen ein Porträt Bonifaz' VIII., errichtet aus Dankbarkeit für seine Verdienste ım den Neubau der alten S. Reparata, insbesondere zum ewigen Gedächtnis daran, daß im Jahre 1296 ein Legat dieses Papstes in dessen Stellvertretung die feierliche Einweihung ler eben begonnenen Arbeiten vornahm.[1]) Liegt da nicht die Vermutung nahe, daß man neben dem Papste an der Fassade ıuch eben diesem Legaten, einem hohen, mit der Geschichte les Dombaues solcher Art eng verknüpften Kirchenfürsten ein standbild errichtet hat? Rondinelli bezeichnet die die Bonifaztatue rechts und links begleitenden Figuren als Diakonen. etrus Valerianus Duraguerra aus Piperno, Kardinal und Vize-

[1]) Guasti, Santa Maria del Fiore etc. p. XXXV.; die feierliche Zereıonie ist von Giov. Villani in seinen Historien beschrieben worden, der ıch die Gegenwart des päpstlichen Kardinallegaten hervorhebt. Vasari's eschreibung des Vorganges geht auf Villani zurück. Siehe die verleichende Gegenüberstellung in Kallab's Vasaristudien hgg. v. J. v. chlosser, Wien 1908, S. 313.

kanzler des Papstes Bonifaz VIII.,[1]) der damals als päpstlicher Legat die erwähnte feierliche Zeremonie vollzog, bekleidete wirklich neben seinen anderen hohen Würden zugleich auch die Stelle eines Diakons des florentinischen Klosters Santa Maria Nuova. So kann in Ermanglung jeder alten Tradition die sog. Bischofstatue im Florentiner Dom bis auf weiteres recht gut als das Porträt dieses Mannes gelten, da auch seine sonstigen Lebensdaten dieser Hypothese nicht widersprechen.[2])

Bevor wir in der Untersuchung der ältesten, sicher von der Domfassade stammenden Bildwerke weitergehen, sei es gestattet, der ältesten Domfassade hypothetisch eine Reihe von Skulpturen zu vindizieren, die bereits wiederholt erwähnt werden mußten. Diese Hypothese findet an dieser Stelle den besten Platz; doch muß im vorhinein betont werden, daß sie nur als solche gelten kann und will.

Swarzenski hat angenommen, daß die von ihm zuerst in die Literatur eingeführten Skulpturen im Besitze des Florentiner

---

[1]) A. Ciaconius, vitae et res gestae pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium, Romae 1677, Spalte 326/7. Er wurde bei der ersten Kardinalspromotion Bonifaz' VIII. zum Kardinal kreiert. (17./XII. 1295, vgl. Finke, Aus den Tagen Bonifaz' VIII. Münster 1902, S. 105).

[2]) † 1302 (nach der Liste der Kardinäle bei Souchon, Die Papstwahl von Bonifaz VIII. bis Urban VI., Braunschweig 1888). Seine Anwesenheit in Florenz von Juli bis Oktober 1296 ist urkundlich bezeugt; er konnte also hier recht gut im September d. J. die genannte Zeremonie ausführen (Guasti, a. a. O.; Davidsohn, Forschungen etc. 4. Teil, Berlin 1908, S. 458). Einige bisher unbeachtete Daten zu seinem Itinerar in des Petri Cantinelli Chronikon (AA. 1228—1306) ed. Franc. Torraca p. 87, in der Neuausgabe von Muratori's Rerum italicarum scriptores tomo XXVIII — P. II (1902); danach ging er im Oktober 1296 nach Bologna und kam noch in demselben Monate (also abermals) nach Florenz. — Ciaconius a. a. O. (Prima Creatio Cardinalium Bonifacii VIII, N. VI. Spalte 327) erwähnt das Grabdenkmal dieses Kardinals: „Sepultus est marmoreo tumulo, et insignibus in Basilicae Lateranensis minori navi versus meridiem cum sequenti Inscriptione: Hic requiescit Dominus Petrus de Piperno quondam S. Mariae Novae Diaconus Cardinalis.“ Eine Abbildung dieses Grabmales gibt Laura Filippini in ihrem erst nach Abschluß des Manuskriptes erschienenen Buche: La scultura nel Trecento in Roma, Torino 1908 („Biblioteca d'arte“) p. 23. Sie schreibt es Giovanni di Cosma zu. Der Tote ist liegend mit geschlossenen Augen dargestellt. (Die Abbildung reicht nicht aus, gibt auch nur das Profil). Daher ist eine etwa vorhandene ikonographische Ähnlichkeit mit der Florentiner Bischofstatue nicht festzustellen.

Kunsthändlers Bardini[1]) Bruchstücke eines Grabmales seien;[2]) so hat er für die Darstellung der ruhenden Frau etwa auf etruskische Grabmäler als kompositionell vorbildlich hingewiesen. Er hat anfänglich selbst in Erwägung gezogen, ob diese Fragmente nicht eher zu einer Darstellung des Todes Mariä gehörten, eine Deutung, die zumindest ebenso einleuchtend erscheint. Nun wird man aus Rondinelli's sehr glaubwürdiger Beschreibung der Domfassade erfahren, daß über dem Seitenportal zunächst dem Campanile „con molte statue" der Tod der Maria dargestellt war „la quale (sc. Maria) si vedeva morta giacere" (usw., die anderen Figuren, Christus und die Apostel, wären eben verloren). Die Beschreibung Rondinelli's wird durch die Zeichnung der Domopera (Fig. 2) bestätigt — man vgl. die Gruppe über dem rechten Seitenportal und die sonst nicht zu erklärende liegende Figur über dem linken Portal — wenn man die erheblichen stilistischen Veränderungen abzieht, die auf Rechnung des Zeichners zu setzen sind. Sollten nicht etwa wenigstens die beiden Hauptstücke der Bardini'schen Fragmente mit diesen Figuren identisch sein? Dafür spricht noch ein weit stärkeres Argument: Nach Swarzenski „sitzt in der Kehle des Bogens (bei dem Engel Fig. 5 seines Aufsatzes) ein Blattkyma, das in genauester Übereinstimmung sich wiederfindet an den architektonischen Fragmenten von der alten Domfassade usw.". Gemeint sind die schon genannten Bruchstücke im kosmatesken Zierstil, die de Fabris aufgefunden hat. Den Zusammenhang der Bardini'schen Skulpturen mit dem Stile Arnolfo's hat ebenfalls bereits Swarzenski aufgezeigt, Ergänzungen dazu wurden weiter oben gegeben. So kann sich diese Hypothese immerhin bis auf weiteres hören lassen.

Wir gelangen nun nach der Besprechung der ältesten von der Domfassade stammenden Skulpturen bereits zu einem Bild-

[1]) Ein Hauptstück davon ist vor kurzem durch Bode für das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum erworben worden. Die als Figur 5 reproduzierte Photographie des Werkes wurde mir von der Direktion des Kaiser-Friedrich-Museums unter gütiger Vermittlung des Herrn Dr. Posse freundlichst zur Verfügung gestellt.

[2]) Dieser Deutung hat sich auch Burger in seinem „Florentinischen Grabdenkmal" Straßburg, Heitz 1904 angeschlossen.

werke, das seinem Stile nach zu schließen sicher nicht mehr für die erste, unter Arnolfo di Cambio begonnene Domfassade bestimmt gewesen sein kann. Dennoch empfiehlt es sich, die Betrachtung der Gruppe der Madonna mit dem Jesuskind, jetzt in der Domopera (Fig. 6 und 7), gleich hier anzuschließen, obwohl sie, wie sich noch zeigen wird, vermutlich erst viel später entstanden sein dürfte. Denn von diesem merkwürdigen Werke aus ließe sich nur sehr schwer eine Brücke zur zukünftigen Entwicklung schlagen; dagegen weisen manche Züge nach rückwärts, also zu den eben betrachteten Skulpturen. Dennoch nimmt diese Gruppe, wenn ihre Entstehungszeit im Folgenden richtig festgelegt wurde, gewissermaßen eine isolierte Stellung ein, so daß auch aus diesem Grunde die Besprechung an dieser Stelle vor der Masse des übrigen statuarischen Schmuckes der zweiten Domfassade angezeigt erschien.

Die Provenienz der Statue steht fest, sie stammt nachweislich von der Fassade des Domes. Rondinelli beschreibt sie in ganz unzweideutiger Weise: „Sopra la detta Porta (sc. dem Hauptportal) veniva una vaga, e bella Cappelletta, nella quale era un Immagine di nostra Donna di marmo a sedere con Cristo piccolo, che con bella grazia le sedeva sopra un ginocchio, et ella aveva gli occhi lucenti, che parevano veri, perchè erano di vetro, ed era messa in mezzo da una Statua di San Zanobi, ed a un' altra di Santa Reparata, e due bellissimi Angioli aprivano un padiglione, che di panno appariva, se bene era di marmo." Auf der Zeichnung der Domopera scheint freilich die an der von Rondinelli bezeichneten Stelle sichtbare Gruppe einigermaßen verändert, insbesondere ist die Madonna nicht als Sitzfigur gekennzeichnet, auch fehlen die beiden Heiligengestalten des San Zanobi und der Santa Reparata. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß auf solche Ungenauigkeiten der Zeichnung keinerlei Gewicht zu legen ist, zumal da in diesem Falle das ihr zugrunde liegende Fresko Poccetti's an der betreffenden Stelle recht unklar und verwischt ist. (Übrigens scheint auf dem Freskogemälde die Madonna wirklich sitzend dargestellt zu sein, auf der Abbildung kaum erkennbar.) Die allgemeine Glaubwürdigkeit Rondinelli's ist in Bezug auf die beschriebene Komposition diesmal noch be-

sonders zu erhärten, wenn man sich der ganz ähnlichen Gruppe über dem Hauptportal der Kathedrale von Orvieto erinnert,[1]) die auch für die Komposition vorbildlich gewesen sein mag. Die Gruppe kam wahrscheinlich gleich nach der Zerstörung der alten Domfassade (1586) an ihren jetzigen Standort. Die Tradition ihrer Provenienz ging kaum je verloren. Richa[2]) und nach seinem Vorgang andere Führer des 18. Jahrhunderts wissen bei Gelegenheit der Madonna stets auch noch von einer Statue des heiligen Josef zu berichten, die ebenfalls von der Domfassade in die Domopera gekommen und „di simile maniera" gewesen sei. Von diesem Werke ist heute jede Spur verloren.

Die Madonnenstatue ist in der neueren Literatur oft behandelt worden und hat daher so mannigfaltige Datierungen erfahren, daß man nur zögernd eine neue chronologische Fixierung vorzubringen wagt.[3]) Hier zunächst nur die am weitesten divergierenden Ansätze: Poggi sieht in dem Werk eine Arbeit des bekannten Niccolò d'Arezzo und datiert es auf Grund einer falsch bezogenen Urkunde in das Jahr 1396.[4]) Venturi dagegen hält die Madonna für ein eigenhändiges Werk des Arnolfo di Cambio![5]) Man sieht also, die Differenz zwischen den beiden mit gleicher Sicherheit vorgetragenen Zeitangaben

---

[1]) Diese kompositionelle Übereinstimmung erwähnt auch Reymond, a. a. O., p. 181.

[2]) Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine, Firenze 1757 t. VI, p. 77; fast gleichlautend die ganz unselbständige Kompilation „Descrizione storico-critica . . . del Duomo di Firenze . . . all' illustrissimo e clarissimo sig. senatore cav. L. Bartolini Baldelli". Firenze 1786.

[3]) Man fühlt sich in dieser Hinsicht am ehesten an die berühmte „Kaiserkrönung" des Bargello erinnert, die ebenfalls fortwährend umgetauft und umdatiert wurde. Reymond setzt das Werk in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts, Schmarsow sieht darin eine Arbeit Luca's della Robbia und vor einigen Jahren hat Supino dieselbe Skulptur Benedetto da Majano zugeschrieben und in das Jahr 1459 datiert!

[4]) Giov. Poggi, Catalogo del Museo dell' Opera del Duomo, nuova edizione, Firenze 1904, N. 40, p. 25/6. Dort auch die betreffende Urkunde, die auch schon bei H. Semper, Die Vorläufer Donatello's in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft 3. Jgg. 1870, S. 56/7 abgedruckt ist. Vorsichtiger drückt sich M. Reymond a. a. O., p. 181 aus; doch glaubt auch er an einen „florentin de la fin du XIV siècle" als Urheber der Statue. Ähnlich Schubring „Moderner Cicerone" Florenz II, S. 105.

[5]) a. a. O., p. 147 und 150.

beträgt ein ganzes Jahrhundert. Die ganze haltlose Zuschreibung Poggi's erledigt sich von selbst bei einem auch nur oberflächlichen Vergleich mit Werken, die wirklich aus den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts stammen. Man ist einer ernsthaften Widerlegung jetzt auch schon darum überhoben, weil bereits Venturi mit Hinweis auf die zum Vergleich sehr geeignete sogenannte Madonna della Rosa (jetzt im Inneren von Or San Michele [Fig. 9]), energisch dagegen Front gemacht hat. Freilich hat Venturi seinerseits wieder allzu weit über das Ziel hinausgeschossen, wenn er die Madonna nun gleich in den frühesten Beginn des Jahrhunderts, also etwa in die Entstehungszeit der Bonifazstatue verweist. Das Richtige dürfte vielleicht ungefähr in der Mitte liegen, so trivial diese Kompromißlösung zunächst auch klingen mag. Zwingende Beweise werden freilich auch für diese Ansicht kaum zu erbringen sein, da es an geeignetem Vergleichsmaterial gerade aus der Mitte des 14. Jahrhunderts völlig fehlt. Man ist daher darauf angewiesen, je eine kompositionell verwandte Gruppe aus der Zeit Arnolfo's di Cambio und aus dem Ende des 14. Jahrhunderts zum Vergleiche heranzuziehen. Die besten Beispiele bieten die Madonna von dem Grabmal des Kardinals de Braye († 1282) in Orvieto (Fig. 8) einerseits, die schon genannte Madonna della Rosa in Or San Michele, urkundlich datiert 1403,[1]) andererseits. Das Werk Arnolfo's in der Gesamtauffassung wie insbesondere in der Gewandbehandlung sehr stark von der Antike beeinflußt, darum wiederholt mit Recht einer römischen Juno verglichen; die Madonna in Or San Michele ein qualitativ ziemlich geringes Werk, eben darum aber vielleicht recht gut geeignet das Durchschnittskönnen ihrer Entstehungszeit zu illustrieren, wenn ma den unerquicklichen, ihm speziell eigenen Manierismus de Künstlers wie notwendig in Abzug bringt (man betrachte z B. die Bildung der Augen!). Sonst ist sie aber immerhin ei für unseren Zweck brauchbares Zeugnis der in Florenz s frühzeitig ausklingenden Gotik, das schon in deutlichen A zeichen den neuen Stil ankündigt (hier besonders in der genr haften Auffassung des Jesuskindes bei aller sonstigen Sta heit). Und nun zu unserer Madonna der Domopera: Au

[1]) Gaye, Carteggio inedito d'artisti 1839, I. p. 82.

sie ein durchaus mittelmäßiges Werk, wann immer sie nun entstanden sein mag. Leblos und starr, dennoch von monumentaler Wirkung, ist die Statue in dieser Hinsicht etwa am ehesten der Bonifazstatue vergleichbar. Wie diese ist sie sichtlich für einen hohen Standort berechnet gewesen, wie ja auch Rondinelli angibt, somit heute des besten Teils ihrer Wirkung beraubt. Darauf deuten auch, wie Venturi richtig hervorhebt, die eingesetzten Augen aus Email, die die Fernwirkung steigern sollten. Die eingesetzten Augen sind etwas höchst Ungewöhnliches und sonst in der ganzen florentinischen Trecentoskulptur nicht nachweisbar. So sind sie nicht nur Späteren wie Richa, sondern auch schon Rondinelli aufgefallen, der die Statue noch an dem für sie ursprünglich bestimmten Standort gesehen und diesen Umstand wie die dadurch erzielte Wirkung besonders rühmend hervorgehoben hat. Man wird vielleicht nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß hierin der an Werken der Goldschmiedekunst beobachtete Vorgang die Anregung gegeben hat. Auf eine ähnliche Einwirkung sind wohl auch die Ornamente am Ärmel, gewiß die in der Krone der Madonna zurückzuführen. Verwandte Verzierungen durch Edelsteine sieht man am Ärmel der ruhenden Frau bei Bardini, aber auch an der Tiara resp. Mithra der Bonifaz- und der Bischofstatue, wo doch sicher eine Nachahmung von Werken der gleichzeitigen Goldschmiedekunst vorausgesetzt werden konnte. Jedenfalls liegt hier eine solche Annahme weit näher, als daß man mit Venturi darin einen direkten antiken Einfluss sehen wollte („le maniche della tunica hanno un orlatura all' antica con gemme quadre e romboidali"). Venturi sieht aber, z. T. in berechtigter Reaktion gegen Reymond, der den Einfluß der Antike auf die Florentiner Trecentosculptur überall in seinem ganzen Werke radikal zu leugnen bestrebt ist, manchmal auch dort antike Nachklänge, wo sich solche nicht unmittelbar aufdrängen. So kann man ihm kaum zugeben, daß der Mantel der Madonna einen klassischen Faltenwurf zeige.[1]) Man vergleiche nur die wirklich der Antike

[1]) „Classiche, ampie, sono le pieghe del manto della Vergine, quali gliamo vedere in Arnolfo". (a. a. O., p. 147.) Weit eher könnte man der Art, wie der Mantel des Jesuskindes um dessen rechten Arm geschlungen ist oder über die linke Schulter herabfällt, antike Motive wiederfinden, deren Anwendung freilich gerade hier durchaus nicht am Platze ist.

nachgebildete Gewandbehandlung an Arnolfo's Madonna, die welligen, natürlich fließenden Falten des Obergewandes, das leichte, sich dem Körper anschmiegende Untergewand, das die Körperformen in völlig antiker Weise zart durchschimmern läßt. Nichts von alledem hier. Wohl ist auch das Gewand der Madonna der Domopera reich gegliedert; allein die einzelnen Motive insbesondere in dem oberen Teile des Mantels sind so unklar, daß man den vielen Windungen nur mühsam zu folgen vermag. Reymond glaubt das ganze Werk charakterisiert zu haben, wenn er sagt, der Künstler nehme hier „la tradition de la grande epoque gothique" wieder auf. Doch mit so allgemeinen Schlagworten wie „gotisch" oder „antikisierend" (Venturi) läßt sich dieser merkwürdigen Skulptur eben nicht beikommen. Denn die einzelnen Faltenzüge des Obergewandes der Madonna, um nur ein Beispiel herauszugreifen, sind wohl von der Antike ebenso weit entfernt, wie von den formalen Schönheitsprinzipien der französischen Gothik. Ebenso wenig können sie auf Naturbeobachtungen zurückgehen. Man braucht nur einer einzelnen Falte zu folgen, um zu erkennen, wie weit der Künstler von selbständigen Naturstudien entfernt ist. Zu einer solchen Beobachtung eignet sich etwa die vom linken Knie zum rechten Fuß hinabziehende Falte, die in ganz unlogischer Weise plötzlich im Zickzack gebrochen wird, oder jene, die entlang des rechten Beines läuft und schließlich ebenso unmotiviert in scharfem Winkel umbiegt. Trotz dieser und anderer individuellen Unzulänglichkeiten des Künstlers ist aber dennoch der große Abstand nicht zu verkennen, der die Madonna von Florentiner Skulpturen aus dem Anfang des Jahrhunderts wie der Bonifazstatue trennt. Will man bei der Gewandbehandlung bleiben, so ist der Faltenwurf doch ungleich reicher und komplizierter geworden und bei all seinen Mängeln bereits weit von jenem starren Schematismus entfernt, der dort dem Beschauer entgegentritt. Beide Statuen sind Sitzfiguren, beide für Untersicht berechnet. Wie hat sich aber inzwischen das Raumgefühl des Bildhauers verändert! Erst in der Madonna ist das Motiv des Sitzens wahrhaft plastisch verkörpert.[1]) (Vgl. bes. die Profilansicht, Fig. 7.) Freilich ist e

[1]) Man wende hier nicht ein, daß schon in Arnolfo's Madonna am Denkmal des Kardinals de Braye dasselbe erreicht sei. Denn hier ist de

dem Schöpfer der Madonna in keiner Weise gelungen, Mutter und Kind zu einer geschlossenen Gruppe zu vereinigen. Man erinnert sich, wie meisterhaft es bereits der große Giovanni Pisano in seinen (freilich stehenden) Madonnenstatuen verstanden hat, die Madonna mit dem Jesuskinde zu einer einheitlichen Gruppe zusammenzuschließen. Dies schwierige Problem ist bei unserer Madonna weder formal noch inhaltlich gelöst. Der Zusammenhang der Figuren ist in jeder Hinsicht ein ganz loser, äußerlicher. Das Stellungsmotiv des Kindes ist vollkommen unmöglich, das Kind ist halb stehend, halb sitzend dargestellt, beide Füße treten ins Leere und haben keinerlei Stütze. Der Knabe wird zwar äußerlich von den Händen der Mutter gehalten; dennoch hat man den Eindruck, als müßte er im nächsten Augenblick herunterfallen. Dieses charakteristische Moment allein aber würde ausreichen, um jeden Gedanken an einen Künstler aus dem Ende des 14. Jahrhunderts als Urheber dieser Gruppe zu verbieten. Die Madonna della Rosa aus der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts wurde bereits als ein zum Vergleiche geeignetes Werk bezeichnet. Der Schöpfer dieser Madonnenstatue, dessen Begabung gewiß nicht sonderlich hoch zu veranschlagen ist, hat dennoch das dringende Bedürfnis empfunden, dem sitzenden Jesuskinde eine feste Unterlage zu geben. So hat er eine doppelte Stütze für nötig befunden. Die Mutter hält ihr Kind mit dem ganzen rechten Arme umschlungen, auf dem es nun ganz natürlich sitzen kann; vor allem ist aus demselben Grunde das Obergewand über beide Kniee der Madonna gebreitet, so daß auch die Füße des Jesusknaben einen festen Halt finden. Es scheint demnach unbegreiflich, daß man zu wiederholten Malen bei zwei durch eine solche Kluft getrennten Werken die gleiche Entstehungszeit annehmen konnte. Einen Entschuldigungsgrund dieser falschen Ansicht könnte man höchstens darin finden, daß der anlehnungsbedürftige Künstler der Madonna della Rosa in gewissen Äußerlichkeiten das ältere Werk sich zum Vorbild gewählt hat, ein Vorgang, der bei einem schwachen Künstler

starke antike Einfluß in Rechnung zu ziehen; ferner bleibt immerhin zu bedenken, daß eben Arnolfo nicht nur als Architekt, sondern auch als Plastiker ein großer Künstler gewesen ist. Die Bedeutung Arnolfo's als Plastiker scheint mir in neuester Zeit unterschätzt (Frey, Swarzenski).

und dem schon betonten Mangel an ähnlichen Gruppen im Florentiner Trecento leicht begreiflich ist. Wenn endlich Reymond findet, daß „un caractère de tendresse et de douceur" über der Madonna der Domopera ausgebreitet liege, an dem man den Meister vom Ende des Trecento erkenne, so wüßte ich an dem ganzen Werke kein Merkmal zu nennen, das dies rühmende Urteil zu rechtfertigen vermöchte. Dagegen zeigt diese Gruppe im Vergleich mit Werken aus dem Anfang des Jahrhunderts in mancher Hinsicht einen Fortschritt zum Naturalismus hin, z. B. im Kopfe des Kindes oder in der Art und Weise, wie die Nase der Madonna gebildet ist. Doch lehrt auch hier eine Gegenüberstellung mit der Madonna della Rosa, insbesondere mit dem Kopf des Jesuskindes aus dieser Gruppe, das schon ganz genrehaft aufgefaßt ist, wie groß der zeitliche Abstand ist, der diese beiden Werke trennt.

Die stilistische Analyse der Madonna in der Domopera, die so widerspruchsvolle Züge ergeben hat, macht die oben geäußerte Annahme nicht unwahrscheinlich, daß man gut daran tun wird, bei dem krassen Widerstreit der Meinungen eine vermittelnde Stellung einzunehmen. Nach allen angestellten Erwägungen wäre das Werk demnach etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden. In Ermanglung aller anderen Anhaltspunkte kann hier noch ein äußerer Umstand Erwähnung finden, der freilich an und für sich in keiner Weise als beweiskräftig angesehen werden dürfte. Die Gruppe der Madonna hatte, wie man eingangs erfahren hat, mit den zugehörigen, jetzt nicht mehr nachweisbaren Heiligen und Engeln ihren Standort an der Fassade in einem geräumigen Tabernakel (der „vaga e bella cappelletta" Rondinelli's). Nach 1323 (Plan der Errichtung einer Statue Johanns XXII.) wird der ersten Domfassade in den Urkunden durch lange Zeit nicht mehr Erwähnung getan. Die Arbeiten daran ruhten schon seit dem Tode Arnolfo's di Cambio (1302). Erst in den fünfziger Jahren entwirft der damalige Leiter des Dombaues, Francesco Talenti, den Plan zu einer neuen dekorativen Ausgestaltung der Fassade: das genannte Tabernakel ist die erste Arbeit an dieser zweiten Domfassade, von der die Urkunden wieder zu berichten wissen. Der Stil der Madonnenstatue wies in die Mitte des Jahrhunderts. Die Statue ist, wie schon erwähnt, augenscheinlich für

einen hohen Standort berechnet; so widerspricht nichts mehr der Annahme, daß das Tabernakel und die zugehörige Statue in diesem Falle wirklich etwa gleichzeitig entstanden sind. Die Frage nach dem Künstler der Madonna in der Domopera kann nicht beantwortet werden. Die Schöpfer des Tabernakels sind Francesco Talenti und Alberto Arnoldi. Der Architekt Talenti war zwar auch als Bildhauer tätig, doch ist heute keine von ihm geschaffene Statue sicher nachweisbar. Arnoldi kommt für die Madonna nicht in Betracht, weil seine Werke (z. B. die Madonna zwischen zwei Engeln im Bigallo oder seine verschiedenen Reliefs) einen ganz anderen Stil zeigen.

Nach wie vor nimmt das besprochene Werk eine isolierte Stellung in der Geschichte der Florentiner Trecentoskulptur ein. Es wird stets auffallend bleiben, daß noch um die Mitte des Jahrhunderts für eine so hervorragende Stelle eine Statue geschaffen werden konnte, die so gut wie unberührt von dem Stil Andrea Pisano's ist, der damals bereits seine höchste Blüte erreicht hatte.

Geschichte der Talenti'schen Domfassade.

Nachdem wir so die Besprechung der ältesten Bildwerke der Domfassade vorweggenommen haben, da sie infolge der dargelegten besonderen Umstände gewissermaßen außerhalb des übrigen Zusammenhanges stehen, kehren wir nun zur Geschichte der architektonischen Ausgestaltung der Domfassade zurück. In gedrängter Übersicht und mit dem Bestreben, nur möglichst gesicherte Daten zu geben, wird zunächst ihre äußere Geschichte an der Hand der Urkunden, resp. der auf Seite 6 verzeichneten Literatur kurz dargestellt; es folgen die sehr spärlichen Nachrichten solcher alter Schriftsteller, die unsere Fassade noch vor ihrem Abbruch gesehen und (leider sehr summarisch) beschrieben haben, endlich die ebenso seltenen, nur wenig positive Aufschlüsse bietenden bildlichen Darstellungen. Der recht verwickelte Gegenstand ist in der Literatur oft und ausführlich behandelt worden; seit der Publikation del Moro's, des Mitarbeiters des Architekten der neuen Domfassade,[1]) de Fabris, ist hiezu neues Material nicht erbracht worden und wird auch kaum mehr zutage gefördert werden.[2]) Darum trägt dieser Abschnitt notgedrungener Weise zum Teil den Charakter eines kritischen Referates, gegeben zur raschen Orientierung des Lesers und zu besserem Verständnis des Folgenden.

---

[1]) Anläßlich ihrer Enthüllung erschienen (1887): Lod. del Moro, La facciata di Santa Maria del Fiore. Illustrazione storica e artistica. Firenze 1887.

[2]) Vielleicht bringt auf urkundlichem Gebiete die in der Einleitung Seite 3 erwähnte Publikation des deutschen kunsthistorischen Institutes in Florenz einige Ergänzungen zu den von Guasti (a. a. O.) und Cavallucci (a. a. O.) mitgeteilten Urkunden in Form von Baurechnungen u. ä. Doch dürfte unsere Kenntnis, wie die Fassade tatsächlich ausgesehen habe, nach Analogie der bisher bekannten Urkunden zu schließen, auch durch solche neue Funde kaum wesentlich bereichert werden.

Nach dem Tode Arnolfo's (1302) schritten die Arbeiten an dem großartigen Kirchenbau nur langsam fort: „propter deffectum pecunie" klagt eine Urkunde von 1318;[1]) auch fehlte ein geeigneter Bauleiter. Durch freiwillige Spenden, regelmässige Zuwendungen seitens der Kommune und ähnliche Maßregeln wurde dem ersten Übelstand abgeholfen, besonders nachdem 1331 der Körper des h. Zanobius gefunden worden war. In demselben Jahre wurde der Arte della Lana, der bedeutendsten Zunft, die Bauherrschaft übertragen. 1334 wurde endlich auch der zweite Übelstand beseitigt, indem in Giotto ein geeigneter Bauleiter gefunden wurde. Freilich wandte dieser sein Hauptaugenmerk dem Campanile zu, dessen Fundamente drei Monate nach seiner Bestallung gelegt wurden. 1337 Tod Giotto's; ihm folgt Andrea Pisano als capomaestro dell' opera e del campanile. Auch er beschäftigt sich vorwiegend mit dem Campanile. Wahrscheinlich im Jahre 1343 wird Andrea Pisano aus bekannten Gründen[2]) abgesetzt; wohl schon damals ersetzt man ihn durch Francesco Talenti, dessen erste urkundliche Erwähnung in den Akten der Domopera in das Jahr 1351 fällt, wo er „principalis magister operis" (nämlich: des Campanile) genannt wird. Unter seinen Gehilfen erscheinen Neri di Fieravante und Alberto Arnoldi.

Über dieser einseitigen Vorliebe der bisherigen Bauleiter für den Campanile war der Kirchenbau kaum wesentlich gefördert worden; daher wir auch seit der im vorigen Kapitel erörterten Urkunde von 1323, die sich noch auf die Arnolfo'sche Fassade bezieht, vollends nichts von einer Fassade

[1]) Guasti, a. a. O., doc. 29.

[2]) Zur Baugeschichte des Campanile vgl. A. Nardini-Despotti-Mospignotti, Il Campanile di Santa Maria del Fiore. Abdruck aus der Rassegna Nazionale di Firenze, anno VII, dem sich auch J. von Schlosser, Giusto's Fresken in Padua, Jb. d. kunsthist. Slgen. des ah. Kaiserhauses, Wien 1896, S. 53—55 angeschlossen hat. Frey's Einwände dagegen im Kommentar zu seiner Ausgabe des Anonymus Magliabechianus scheinen nicht stichhältig.

hören. Erst als Talenti den Campanile zu einer beträchtlichen Höhe emporgeführt hatte, konnte man wieder dem Dombau alle Fürsorge zuwenden; i. J. 1357 beschlossen die operai, daß bei den Arbeiten am Campanile fortan nur drei „maestri" mit vier „manuali" zurückbleiben sollten. Schon vorher, 1353, findet sich denn auch wieder die erste Erwähnung einer Fassade: Talenti hatte den Auftrag „di fare fare uno tabernacholo a disegniamenti". (Aus weiteren Urkunden und der Beschreibung Rondinelli's (s. u.) geht hervor, daß dieses Tabernakel tatsächlich für die Fassade bestimmt war.) In die fünfziger Jahre fallen nun überhaupt die grundlegenden Änderungen im gesamten Bauplan des Doms, die im wesentlichen ebenfalls durch Talenti vorgenommen wurden: Mai 1355: „Istanziarono che faciesse uno disegniamento asempro di legniame, come deono istare le chappelle di dietro corrette senza alchuno difetto, et corretto il difetto delle finestre." Juli 1355: Wiederholte Beratungen über das eingereichte Holzmodell. Das Projekt wird einstimmig angenommen. 1356 und 57 großenteils mit ähnlichen Beratungen ausgefüllt; für die Gestaltung der neu zu errichtenden Pfeiler wird eine Art Konkurrenz ausgeschrieben, aus der nach mancherlei Zwischenfällen Francesco Talenti als Sieger hervorgeht. Am 19. Juni 1357 feierliche Grundsteinlegung des ersten nach seinem Modell errichteten Pfeilers.

Wie immer auch die Veränderungen Talenti's in Betreff des Gesamtplanes im einzelnen beschaffen gewesen sein mochten — in dieser entscheidenden Frage ist bisher noch keine volle Einigung erzielt worden — jedenfalls gaben sie Anlaß, daß man sich wieder mit der Fassade zu beschäftigen begann. Zunächst erforderte der nunmehr bedeutend erhöhte Gewölbeschub eine Verstärkungsmauer der alten Arnolfo'schen Fassade; mit großer Wahrscheinlichkeit ist aber auch anzunehmen, daß Talenti seinem Modell eine neue Zeichnung beigab, da die von Arnolfo geplante und bis zu einer gewissen Höhe geführte Fassade mit den Anfängen ihrer Marmorinkrustation den Anforderungen des neuen Bauprojektes infolge der geänderten Höhendimensionen der Schiffe kaum genügen konnte. Ein indirekter Beweis für diese Annahme liegt vielleicht in der Tatsache, daß schon zwei Tage nach dem Sieg Talenti's angeordnet wurde,

daß am St. Johannistag „il disegniamento della faccia cosi chol tabernacholo (i. e. die 1353 Talenti in Auftrag gegebene Zeichnung) istea apicchato di fuori nella facia, a cio che a tutti sia manifesto come dee stare". Und der „provveditore" Signorini, dessen „Ricordanze" dies berichten, fügte hinzu: Istettevi. Im Jahre 1358 beurkunden die Capitani von Or San Michele zu wiederholten Malen, daß sie den Geldüberschuß aus den für das Oratorium bestimmten Zuwendungen dem Fassadenbaue des Domes („ad perficiendum et fieri faciendum faciem anteriorem Sancte Reparate") widmen wollten „solummodo et in eo quod construenda est de marmo". In die Jahre 1350—60 fallen endlich auch die ersten Aufträge für den skulpturalen Schmuck des Domes, wobei — aus naheliegenden Gründen — auch dort an die neue Fassade gedacht werden kann, wo der Bestimmungsort der in Auftrag gegebenen Statue nicht ausdrücklich genannt ist. Denn es ist ja klar, daß man bei einem so großartigen Kirchenbau in erster Linie auf eine möglichst reiche Ausschmückung der Fassade bedacht war, bevor man an die Verzierung minder wichtiger Bauteile des Äußeren, etwa der Seitentüren, schritt. Auch werden damals nur die beiden ersten, der Fassade zunächst liegenden Tore als eben im Baue befindlich erwähnt, deren figuraler Schmuck aber aus späterer Zeit stammt.

Wir haben kein genaues Datum dafür, wann Talenti mit der Marmorinkrustation der Fassade nach seinem Plan begann, da wir aus dem Jahre 1359 keine Urkunden erhalten haben und die sonst so hilfreich an ihre Stelle tretenden „Ricordanze de Provveditori" gerade für den Zeitraum September 1358 bis Juni 1362 verloren gegangen sind. Dafür hat aus eben diesem, jetzt verschwundenen libro di ricordanze Rumohr[1]) eine höchst wichtige Notiz gerettet: Im Jahre 1359 erhält Alberto Arnoldi, damals capomaestro, den Auftrag „a far fare ed acchonpiere l'archo della porta maggiore della faccia dinanzi di Santa Reparata ed asseguirlo chome (è) chominciato da piè di marmo rosso ischavato, come quello che v' è fatto. Salvo che il detto Alberto deba avere chonsiglio chon Franciescho Talenti d'ongni lavorio che vi fa, e che

[1]) In seinen „Italienischen Forschungen", II. Seite 167, Anm. 1.; in der herangezogenen Literatur seither oft reproduziert.

chollui insieme facciano il detto lavorio". Wir erinnern uns des Tabernakels, dessen Entwurf 1353 Talenti in Auftrag gegeben und 1357 an der Fassade öffentlich ausgestellt war; aus diesem Grunde sollte sich eben Arnoldo bei Vollendung dieses Werkes mit Talenti, dessen erstem Schöpfer, ins Einvernehmen setzen. Es heißt die Wichtigkeit dieser Urkunde überschätzen, wenn man aus ihrem Wortlaut schließen wollte, daß die Talenti'sche Marmorinkrustation sich dem Stile der noch von Arnolfo ausgeführten dekorativen Teile angeschlossen habe.[1]) Wohl aber zwingen die Funde de Fabris' zu der Annahme, daß Talenti sich vor die Notwendigkeit gestellt sah, in seinem Entwurfe das bereits Ausgeführte zu berücksichtigen. Denn diese Fragmente von Arnolfo's Inkrustation rühren ja von der Lünette, von dem Architrav und von den Türpfosten eben jener porta maggiore her und liefern so den sichern Beweis, daß die zu Talenti's Zeiten ausgeführte Verstärkungsmauer nur die Rohteile von Arnolfo's Fassadenmauer bedeckte, die bereits vollendeten Schmuckstücke aber unbedeckt frei stehen ließ.[2])

Fortan hören wir in dem jetzt wieder reichlich fließenden urkundlichen Quellenmaterial nicht das Geringste von einer Veränderung oder Erneuerung des Gesamtentwurfes der Fassade. Auch von den neuerlichen großen Veränderungen, die 1366 am Grund- und Aufriß des Domes vorgenommen wurden, blieb die Fassade unberührt. Denn das schließlich zum alleinigen Siege gelangte sog. Projekt der „maestri und dipintori", das durch einen Beschluß von 1368 zu einem unab-

[1]) Dazu scheint del Moro a. a. O. geneigt zu sein, wenn er sagt. Talenti habe sein Tabernakel der alten Inkrustation „eingepfropft" (innestato).

[2]) Hier liegt sicher ein Irrtum Supino's vor, der (in „Gli albori dell' arte fiorentina" 1906, p. 162) behauptet, die Verstärkungsmauer habe damals auch diese älteste dekorative Marmorbekleidung verdeckt. Dieser Irrtum entspringt offenbar der mangelhaften Interpretierung der betreffenden Stelle in de Fabris' „Rapporto". Sagt doch auch del Moro, der als unmittelbarer Schüler de Fabris' an den Arbeiten zur Erforschung der Konsistenz der bestehenden Mauer (die im Jahre 1871 erfolgten) teilgenommen hat, in unzweideutiger Weise: „L'antico e doppio muro era stato in tempi più viccini a noi ricoperto da una sottile parete di soprammattoni". (a. a. O., p. 15.) Und nach Abtragung dieser m o d e r n e n dünnen Ziegelmauer kamen die Fragmente von Arnolfo's Fassade zum Vorschein!

änderlichen gemacht wurde, betraf im wesentlichen nur den Ausbau der rückwärtigen Teile der Kirche.

Fassen wir also das nicht gerade befriedigende Ergebnis dieses Überblickes vorläufig zusammen, der nur der Gesamtanlage der Fassade mit absichtlichem Ausschluß des statuarischen Schmuckes galt: Wahrscheinlich im Jahre 1357 lieferte Talenti einen neuen Fassadenentwurf; von Details abgesehen, erfahren wir aus den Urkunden nichts Bestimmtes darüber, wie er beschaffen war und inwieweit er tatsächlich zur Ausführung gelangte.

Sehen wir nun zu, ob die Nachrichten alter Schriftsteller und etwaige bildliche Darstellungen der Domfassade eine wesentliche Ergänzung und Berichtigung der urkundlichen Quellen bieten.

Bis zum Jahre 1420 etwa wurden in reicher Fülle Statuen für den Fassadenschmuck in Auftrag gegeben; von dieser Zeit an scheint auch tatsächlich nichts mehr an der Fassade gearbeitet worden zu sein. Auf lange Jahre hinaus war und blieb das Interesse für ihre Ausgestaltung endgiltig erloschen. Erst im Jahre 1490 erinnert man sich wieder ihrer Unfertigkeit, deren man sich zu schämen beginnt; aber auch das bereits Vorhandene wird bitter getadelt[1]: „Qualiter maximum est dedecus civitatis habere faciem ecclesie a parte exteriori ita ut habetur, scilicet imperfecta, et etiam pars que constructa est, esse sine aliqua ratione aut iure architecture, et in multis patitur detrimentum . . ." Zugleich wurde eine Konkurrenz für eine neue Fassade ausgeschrieben, an der sich namhafte Künstler beteiligten. All diese Entwürfe gelangten wie die späteren, anläßlich des feierlichen Empfanges Leos X. (1515) in Erwägung gezogenen, niemals zur Ausführung. Schon aus diesem Grunde haben sie uns hier nicht zu beschäftigen; tatsächlich blieb alles vorderhand beim alten. Schon lange dachte man nicht mehr an einen Ausbau der alten Fassade. Bei diesen und allen folgenden Projekten handelt es sich vielmehr stets um völlig neue Entwürfe der vielfältigsten Art; bei so feierlichen Gelegenheiten wie dem erwähnten Papst-

[1]) Arch. dell' opera del duomo die Firenze, Deliberazioni dall' anno 486 all' anno 1491, a carte 68. Bei del Moro, p. 20/21, Anm. 5.

Empfange ließ man sich's sogar nicht verdrießen, mit großen Kosten gleichsam eine Art „Notfassade" vor resp. über der bestehenden zu errichten, nur um dies allmählich verhaßt gewordene Schmerzenskind dem Anblick des illustren Gastes zu entziehen.[1]) All dies bestätigt nur, daß z. B. Albertini[2]) mit seinem harten Urteil über die bestehende Fassade keineswegs allein stand: „Ma a dirti la verità, decta facciata, la quale Lorenzc de Medici volea levare e riducerla a perfectione (gemeint sind die eben genannten Konkurrenzen), mi pare senza ordine o misura." Dieselbe geringe Wertschätzung mag dazu beigetragen haben, daß Vasari nur an einer Stelle[3]) der Fassade Erwähnung tut, auch dort nur, um willkürlich einzelne Statuen herauszugreifen, die er ebenso willkürlich in Bausch und Bogen Andrea Pisano zuschreibt.

Es wird nun nicht mehr verwunderlich erscheinen, daß die alte Fassade, die schon seit langer Zeit den Anforderungen nicht mehr entsprach, auch wirklich noch im 16. Jahrhundert dem Untergange geweiht wurde. Im Jahre 1586 (nach anderen 1588) erbat und erhielt der damalige provveditore der Opera, Uguccioni, vom Großherzog Franz I. die Erlaubnis, die alte Fassade völlig niederzureißen. Nachdem man so lange gezögert, ging man jetzt geradezu voreilig vor. Denn noch hatte man sich in der neuausgeschriebenen Konkurrenz für keines der zahlreich eingelaufenen Modelle endgiltig zu entscheiden gewagt. Wir haben hier nicht weiter zu verfolgen, wie man sich durch fast drei weitere Jahrhunderte infolge der mannigfachsten Zwischenfälle nicht dazu entschließen konnte, ein älteres oder neueres Projekt auszuführen, wie endlich noch im 19.

---

[1]) Zu dieser Notfassade aus Holz [mit Fresko-Malereien von Andrea del Sarto] vgl. Vasari ed. Milanesi, vol. VII, p. 494. Näheres darüber bei Cavallucci und del Moro, a. a. O., S. 22, wo auch andere Literatur zu finden.

[2]) Francesco Albertini, Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze (1510) nach der Ausgabe von M. Jordan im II. Bd. seiner Uebersetzung von Crowe u. Cavalcaselle's. Gesch. der ital. Malerei (1869), II. Bd., p. 436.

[3]) In der vita Andrea Pisano's, vol. I., 483/4. In der vita Arnolfo's di Lapo l. c. p. 286 f. ist nur von der Inkrustation des Äußeren im allgemeinen die Rede. Auch erscheint die betr. Stelle wohl nur als eine Ausschmückung der Chronik Giov. Villani's, die Kallab, Vasaristudien, S. 313 vergleichend Vasari gegenüberstellt.

Jahrhundert ein heftiger Kampf um das „sistema tricuspidale" entbrannte, der erbittert geführt wurde und eine uferlose Flugschriften-Literatur hervorbrachte, bis schließlich 1887 de Fabris' Werk dem öffentlichen Urteil übergeben werden konnte.

Wenn der Historiker die Demolierung der alten Fassade schon deshalb tief bedauern muß, weil dadurch die wichtigen Statuen gewissermaßen obdachlos wurden, erhält er eine kleine Entschädigung durch eine wohl infolge des Abbruches entstandene Beschreibung eines Augenzeugen, die umso wertvoller ist, weil sie die einzige, zumindest die einzig bisher bekannt gewordene ist. Rondinelli,[1]) ein Florentiner, der wie von jeher soviele seiner Mitbürger, die Geschicke seiner Vaterstadt und ihrer Kunstwerke offenbar mit regem Interesse verfolgte, hat auch der alten Domfassade in seiner freilich in vielen Punkten allzu summarischen Beschreibung eine letzte Gedächtnistafel errichtet. Er ist zugleich auch der einzige, der Näheres über den Vorgang bei ihrer Demolierung mitteilt, die er als Augenzeuge miterlebt haben muß. Die Bekanntschaft mit diesen wichtigen Nachrichten verdankt man dem auch sonst um die Geschichte der Kirchen von Florenz und der darin aufbewahrten Kunstschätze so hoch verdienten Jesuitenpater Richa. Als unsere wichtigste literarische Quelle lasse ich Rondinelli's Beschreibung nach Richa's Drucke hier in extenso folgen, da wir uns noch oft auf sie zu beziehen haben werden:

„Era la Facciata con architettura Tedesca tirata su, condotta quasi al mezzo, tutta piena di bellissime nicchie destinate per Statue, che ne' tempi posteriori si andarono collocando, parte

[1]) Es ist leider nicht gelungen, über Rondinelli nähere Nachrichten u erbringen. Soviel ist sicher, daß die erwänte Beschreibung nur von inem Augenzeugen der Demolierung verfaßt sein kann. Der älteste)ruck der Beschreibung Rondinelli's bei Richa. notizie istoriche delle hiese fiorentine, Firenze 1757, t. VI, p. 52 ff. Dieser gibt als seine Quelle n „la descrizione, che mi sono avvenuto a trovare nella raccolta delle critture, che fece il Rondinelli, e sono presso i Signori Scarlatti." Über en Verbleib dieser Handschriften vermochte ich ebenfalls nichts in Erihrung zu bringen. Übrigens liegt auch keine Nötigung vor, auf die landschrift selbst zurückzugehen. Denn es besteht keinerlei Anlaß, die uthentizität des Manuskriptes oder des Druckes bei Richa irgendwie nzuzweifeln. So wird auch in der bisherigen Literatur Rondinelli stets ur nach diesem Drucke zitiert.

erano del famoso Donatello, e parte da altri Scultori artificiosamente lavorate, con bellissimo ordine disposte, e scompartite, vi si vedevano alcune Cappelle sparse, divise, e sostenute da bellissime, e variate colonne, altre lisce, e altre attortigliate, talmente che la varietà de' marmi, de' porfidi, e la diversità delle Statue, e delle colonne faceva una molto ricca apparenza, e con maestà empiva la vista de' riguardanti. Era la Porta principale messa in mezzo da' quattro Evangelisti a sedere in quattro nicchie di marmo grandi, e assai maggiori del naturale, i quali furono poscia collocati nelle quattro Cappelle della Tribuna del Sagramento. Sopra la detta Porta veniva una vaga, e bella Cappelletta, nella quale era un' Immagine di nostra Donna di marmo a sedere con Cristo piccolo, che con bella grazia le sedeva sopra un ginocchio, et ella aveva gliocchi lucenti, che parevano veri, perchè erano di vetro, ed era messa in mezzo da una Statua di San Zanobi, e da un' altra di Santa Reparata, e due bellissimi Angioli aprivano un padiglione, che di panno appariva, se bene era di marmo. Sopra la Porta, che è allato alla principale dalla sinistra mano all' entrare di verso alla Via de' Martelli, in altra Cappella era scolpita la Natività di Nostro Signore con molte figure di Pastori, e di Animali. Sopra all' altra Porta, che è di verso al Campanile, era con molte Statue rappresentato il Transito di Maria, la quale si vedeva morta giacere, e Cristo, che l'Anima di lei strettamente teneva in braccio, e tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto. E per tutta la detta Facciata tra le molte Statue, che vi erano, altre rappresentavano alcuni Santi della Chiesa, come Santo Stefano, San Lorenzo, San Girolamo, Sant' Ambrogio, et altri simili. Altre dimostravano l' effigie d'Uomini illustri di quei tempi, e tra queste eravi quella di Papa Bonifazio VIII a sedere col Regno Papale in testa in mezzo a due Diaconi parati, e ritti. Eravi parimente la Statua di Messer Farinata degli Uberti, che nel Consiglio de i Ghibellini tenne egli solo, che Firenze non fosse distrutta. siccome ancora eravi la Statua di Coluccio Salutati, di Giannozzo Manetti, del Poggi e così molte altre simili; Che se la detta facciata si fosse condotta alla sua perfezione, sarebbe stata degna faccia della stupenda Fabbrica di quel Tempio, nè punto inferiore alla magnificenza del restante di quel edifizio". –

Zu den urkundlichen und literarischen Quellen treten nun noch bildliche Darstellungen als ebenbürtige Dokumente.

Schon bei der Besprechung der von Arnolfo geplanten Fassade wurden gewisse Fresken mit Darstellungen des Florentiner Domes erwähnt; unter Berufung auf Supino's Ausführungen konnten sie damals als für deren Aussehen beweisunkräftig kurzweg abgelehnt werden. Hier ist nur hinzuzufügen, daß sie auch für die Kenntnis der uns nunmehr allein interessierenden Talenti'schen Fassade belanglos sind.[1]) Es sind gerade diese Fresken, die in der reichen Literatur bis auf die neuere Zeit lebhafte Kontroversen hervorgerufen haben; verfolgt man diese näher, so hat es mitunter fast den Anschein, als ob man in bösem Zirkel die Ansichten des Campanile, des Domes oder seiner Teile nach dem jeweils dargestellten Bauzustand zunächst für die genaue Datierung dieser Fresken, das so gewonnene Datum aber dann wieder zurückschließend — zur Feststellung eben des Bauzustandes (bei der Fassade zur Ermittlung des Urhebers der Inkrustation) benützt habe. Erschwerend für die Betrachtung dieser Fresken ist ferner teilweise ihr schlechter Erhaltungszustand;[2]) erwägt man endlich, daß bei manchen von ihnen die Darstellung des Domes nur ein akzessorischer Bestandteil ist, daß vor allem bei einigen mit Recht darauf hingewiesen wurde, man habe in ihnen keineswegs getreue Abbilder der Wirklichkeit, sondern eher Phantasiebilder mti Anklängen an etwaige nicht ausgeführte Zeichnungen zu sehen,[3]) so wird man begreiflich finden, daß diese

---

[1]) Es sei hier nochmals auf die betreffenden Stellen in Supino's bori etc. verwiesen, wo auch die ältere Literatur kritisch verarbeitet ist.

[2]) Z. B. des Freskos im Klosterhof von Santa Croce.

[3]) Z. B. Nardini a. a. O. bei dem berühmten Fresko in der Cappella :i Spagnuoli von Santa Maria Novella, wo übrigens die Fassade nur im ofil zu sehen ist. Hier sowohl wie im Fresko von Santa Croce ist die ıssade als bereits vollendet dargestellt, was wohl am besten beweist, daß sich bei ihrer Darstellung höchstens um (freie) Nachbildungen unbennnter Zeichnungen handeln kann, da ja die Fassade bekanntlich auch r Zeit ihres Abbruches nicht einmal zur Hälfte vollendet war. Ähnlich ch Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes II. ıttgart 1901, S. 524, die annehmen, der Maler des Freskos gebe hier

komplizierten Fragen hier nicht abermals aufgerollt wurden. Umsomehr, da die genannten Fresken sicherlich in der Darstellung der Fassade durchaus Entwicklungsstadien zeigen, die vor Talenti's Entwurf liegen. Zu den in der Literatur hiefür namhaft gemachten Gründen wäre vielleicht noch hinzuzufügen, daß auf keiner dieser gemalten Fassaden (Fresken in Santa Croce und im Bigallo) ein größerer Raum für figuralen Schmuck vorgesehen ist; die Durchsicht der Urkunden hat aber gelehrt, daß eben erst Talenti es war, der einen reichen Statuenschmuck geplant hat, da zu seiner Zeit die ersten dieser Statuen in Auftrag gegeben wurden.

So erübrigt nur noch die Besprechung der wichtigsten Abbildung der alten Domfassade: Sie findet sich auf einem Fresko Poccetti's[1]) im Klosterhofe von S. Marco (6. Lünette rechts vom Eingang). (Fig. 1.) In engstem Zusammenhang mit dieser Darstellung steht eine Zeichnung der Domopera (Fig. 2). Das Fresko stellt laut Unterschrift dar, wie der heilige Antoninus, von Eugen IV. zum Bischof von Florenz erhoben, seinen feierlichen Einzug in die Florentiner Kathedrale hält; im Hintergrunde sieht man die Fassade des Domes mit ihrer alten Dekoration, die danach nicht einmal bis zur halben Höhe der Seitenschiffe durchgeführt war. Das genaue Datum des Freskos ist für uns unwesentlich, erschlossen wir doch aus den Urkunden, daß seit 1420 etwa an der Fassade bis zu ihrer Zerstörung nicht das Geringste mehr gearbeitet wurde. Jedenfalls erscheint die Darstellung der Domfassade so architektonisch getreu, daß man kaum an ein bloßes Erinnerungsbild glauben und daher annehmen wird, daß das Fresko jedenfalls noch vor ihrer Demolierung entstanden ist.

Diese Annahme scheint auch die bereits erwähnte Zeichnung der Domopera zu bestätigen (Fig. 2). Sie gehört ihrem Stile nach sicher ins 16. Jahrhundert; es ist sehr wahrscheinlich, daß sie anläßlich des Abbruches der Fassade von der

---

seine eigene Meinung. Bedeutungsvoller, schon um des sicheren Datums willen, erscheint die auf dem Bigallo-Fresko abgebildete Fassade. Aber hier schließt schon das frühe Datum (1342) jeden Gedanken an Talenti's Entwurf aus. Abbildungen aller genannten Werke bei del Moro. Reymond, Supino a. a. O.

[1]) Bernardino Poccetti, 1542—1612.

Domopera selbst in Auftrag gegeben wurde, zum Gedächtnis für künftige Zeiten. Gegen eine wesentlich frühere Entstehungszeit spricht wohl auch der Umstand, daß man ja damals der alten Fassade, wie wir gehört haben, völlig interesselos gegenüberstand, also kaum den Wunsch haben konnte, sie mit solcher Treue im Bilde festgehalten zu wissen. Die Zeichnung erweckt besonders in ihren rein architektonischen Bestandteilen den Eindruck großer Treue und sorgsamer Genauigkeit im Detail; dagegen ist der figurale Schmuck höchst bedauerlicher Weise durchaus im Stile der Entstehungszeit der Zeichnung verändert, so daß wir diese zur sicheren Identifizierung noch vorhandener Statuen nur dort heranziehen können, wo Zugehörigkeit und Standort dieser Statuen bereits aus anderweitigen Quellen in unzweideutiger Weise hervorgehen. Die Staffage-Figuren auf unserem Blatte sind ziemlich ungeschickt gezeichnet. Diese Argumente deuten insgesamt auf einen Architekten als Urheber der Zeichnung;[1]) damit ließe sich auch recht gut der Vermerk im „Inventario di Guardaroba" (der Domopera, freilich erst von 1697) in Einklang bringen: „Un modello di carta tirato in tela della facciata vecchia di nostra chiesa, viene da Bernardino Poccetti, copiata dal Nani."[2]) Danach hätte ein sonst unbekannter (Architekt) Nani nach der Darstellung auf dem Fresko eine selbständige Zeichnung angefertigt. Für uns ist es irrelevant zu fragen, ob nicht entgegengesetzt dieser Angabe etwa die Zeichnung einst Poccetti für sein Fresko als Vorlage gedient haben könnte. Jedenfalls stimmt in beiden Werken die Darstellung der Domfassade so völlig überein als nur irgend möglich.

In neuerer Zeit hat besonders Marcel Reymond a. a. O. der auf unserer Zeichnung dargestellten Architektur eine eingehende Analyse gewidmet. Man kann ihm beipflichten, wenn er in detaillierter Begründung nachweist, daß in dieser Architektur im wesentlichen nur die drei Tore und die ihnen

---

[1]) Auch Reymond, L'antica facciata del Duomo di Firenze in L'Arte VIII. (1905), fasc. III., p. 171—182, nimmt einen Architekten als Urheber der Zeichnung an.

[2]) Abgedruckt im Catalogo del Museo dell' Opera del Duomo, Nuova edizione, Firenze 1904 (Giov. Poggi) ad Nr. 131. (Inventario di Guardaroba del 1697; Arch. dell' Opera del Duomo, Scartafaccio 3°, p. 205.)

benachbarten Teile, d. h. die fingierten Fenster der Pilaster, die in der Höhe der Türlaibungen angebrachten Tabernakel aus Talenti's Zeit stammen. Ebenso ist er wohl im Recht, wenn er die Gesamtanordnung der Fassade, die so gar nicht dem Stile der Mitte des 14. Jahrhunderts entspricht, wie er sich etwa kurz vorher in den Fassaden von Siena und Orvieto für ganz Mittelitalien epochemachend geäußert hatte, vollkommen „ungothisch", d. h. zurückgeblieben findet. Ganz richtig sieht er ferner den Grund dafür darin, daß Talenti eben in dem Grundplan der Fassade sich möglichst wenig von Arnolfo's Plan entfernen wollte, und erklärt dieses Streben aus dem am gesamten Florentiner Dombau richtig beobachteten Prinzip: „Durante il corso dei lavori si può modificare il piano primitivo, ma non si distrugge niente di quello che è stato già fatto."[1]) Schließlich stellt er für alle übrigen Teile fest, daß sie deutlich bereits das Gepräge der Frührenaissance tragen und vermag sogar für die ganze obere Hälfte der Architektur (von den Türen abgesehen) das Datum 1410—1420 glaubhaft zu machen. — Dagegen dürfte Reymond's Ansicht über den figuralen Schmuck der Fassade und die Zeit seiner Entstehung sich im Folgenden als irrig erweisen.

Die Ergebnisse der Analyse dieser Zeichnung, der relativ zuverlässigsten Quelle für die tatsächliche Beschaffenheit der alten Domfassade, lehrt am besten die Gründe verstehen, die ihrer Vollendung auf halbem Wege hindernd entgegentraten und schließlich zum völligen Abbruch des einst so eifrig begonnenen Gebäudes führen mußten. Die Übersicht der Urkunden vermochte für das architektonische Programm Talenti's an der Fassade kaum wesentlich andere Aufschlüsse zu bieten, als daß er vermutlich gezwungen war, auf das Vorhandene, das aus einer so viel früheren Stilperiode stammte, nach Kräften Rücksicht zu nehmen. Die oben zitierten Urteile aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts zeigten, daß man damals bereits das so zustande gekommene Kompromiß verschiedener Stilarten aufs schärfste verurteilte. Die bildlichen

[1]) Schon anläßlich des Tabernakels von 1359 wurde in dieser Arbeit die Vermutung eines solchen Zwanges selbst im dekorativen Detail ausgesprochen (vgl. oben Seite 40).

Darstellungen der Fassade endlich beweisen, daß diese, soweit sie ausgebaut war, tatsächlich nicht ästhetisch befriedigend wirken konnte, daß man auch kaum für die Fortsetzung des Bestehenden eine befriedigende Lösung hätte finden können, insoweit man mit dem Gegebenen rechnen wollte und mußte: Auf einer noch dem basilikalen Schema entsprechenden Grundlage gothische Türen, Tabernakel und Fenster, in gleicher Höhe unvermittelt daneben Nischen, Säulen und Pfeiler im Sinne der Frührenaissance!

Der Historiker freilich muß trotz alledem die völlige Zerstörung des Werkes beklagen, vielleicht auch gerade deshalb, weil er nicht oft Gelegenheit haben dürfte, auf einem so kleinen Raum zusammengedrängt an einem derart instruktiven Beispiel die historische Aufeinanderfolge weit von einander entfernter Stilepochen studieren zu können, für ihn vielleicht sogar umso instruktiver, je weniger es gelang, in ausgleichender Weise ein organisches Ganzes zu schaffen, da so die Stilgrenzen nicht verwischt erscheinen. Doch wird er auch verstehen, warum ein solches Werk dem eigenwilligen Stilgefühle einer Epoche zum Opfer fallen mußte, die nicht unsere Achtung vor allem historisch Gewordenen hatte, deren Kunstwollen wie kaum das einer anderen Zeit in intensivster Weise auf Vereinheitlichung gerichtet war. Wie peinlich mußte das Florenz der Barocke ein solches Stilgemisch zumal an einer Fassade empfinden, der Fassade seiner stolzen S. Maria del Fiore! — Dennoch aber wird es immer unverzeihlich bleiben, daß bei dem Abbruch der Fassade im Jahre 1586 mit solcher Voreiligkeit und Pietätlosigkeit zuwege gegangen wurde. Natürlich hatte darunter auch der reiche Statuenschmuck zu leiden, der zum Teile in blindem Eifer und mit einer wahren Zerstörungswut einfach heruntergeschlagen, zum Teile in alle Winde verstreut wurde.[1])

[1]) Vgl. weiter unten den Bericht Rondinelli's über diesen Vorgang.

Der figurale Schmuck der Domfassade. Allgemeine Bemerkungen.

In welcher Zeit begann man die Talenti'sche Domfassade mit Skulpturen zu schmücken?

Die Frage ist schwer zu beantworten; man ist dabei ausschließlich auf die Hilfe der Urkunden angewiesen, und diese sind zwar wiederholt und in reicher Fülle, aber durchaus unzureichend publiziert.

[Es muß dahingestellt bleiben, ob in den vorhandenen Publikationen eine annähernde Vollständigkeit erreicht oder doch wenigstens die Auswahl gerade des Wichtigsten gegeben wurde. Ich konnte mich hierin natürlich nur auf das bereits publizierte Material stützen, dessen Fülle der Arbeit eines einzelnen keine eingehende Nachprüfung und Ergänzung gestattete. Auch ist ja die Lösung eben dieser Aufgabe bereits vom deutschen kunsthistorischen Institut in Florenz in Angriff genommen worden. Doch bleibt abzuwarten, ob durch dessen mehrerwähnte Publikation etwaige wesentliche Lücken werden ausgefüllt werden können.

Von mehr zufälligen Veröffentlichungen einzelner Dokumente in früherer Zeit abgesehen, hat zuerst Hans Semper in seinen „Vorläufern Donatello's" (in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, III. Jahrgang, Leipzig 1870) anhangsweise aus dem Archiv der Domopera einen Auszug hieher gehöriger Urkunden publiziert, soweit sie sich auf die ihn speziell interessierenden Künstler beziehen. Teilweise konnte er hiefür handschriftliche Auszüge G. Milanesi's benützen; auf diplomatische Treue kam es ihm nicht an.

Eine Ergänzung dazu, ebenfalls aus dem Archiv der Domopera, gab C. J. Cavallucci, S. Maria del Fiore etc. [Firenze

1881, unter Documento N. 12.] Auch diese Publikation entspricht keineswegs modernen Anforderungen, vor allem in Hinsicht paläographischer Treue. Dazu kommt, daß Cavallucci zum großen Teil erst aus zweiter Hand zu schöpfen scheint. So hat er insbesonders Milanesi-Semper's Arbeit stark ausgenützt — freilich ohne sie zu zitieren. Denn Stichproben und Vergleiche mit den Originalurkunden im Archiv der Domopera lehrten, daß er die Lesefehler seiner Vorgänger an wichtiger Stelle mitübernommen hat.

Weit gewissenhafter ist Guasti's Werk (op. cit.) gearbeitet; auch zum erstenmale weit umfassender, wie schon sein Elenco dei codici, da cui son tratti i documenti (p. XXIX—XXXII) lehrt. Leider hat er in seinem ausschließlich der Baugeschichte gewidmeten Werk die auf den figuralen Schmuck des Domes bezüglichen Urkunden grundsätzlich ausschalten wollen (p. LXVII.). Dennoch finden sich gerade in seinem Werk sehr wichtige solcher Urkunden aus relativ früher Zeit. Litten die früheren Publikationen darunter, daß sie nach einzelnen Künstlern geordnet waren und so die allgemeine historische Übersicht erschwerten, muß man dafür in Guasti's Werk fast alle 486 Urkunden (dabei sind die oft langwierigen „Ricordanze" der provveditori als nur je ein Dokument gerechnet) durchgehen, um die für unsere Zwecke wichtigen Urkunden herauszufinden.

Einige wenige Urkunden für den plastischen Schmuck des Domes hat gelegentlich auch Frey an verschiedenen Stellen seiner Loggia dei Lanzi, Berlin 1885 abgedruckt.] —

Einen terminus a quo für den Beginn des statuarischen Schmuckes könnte vielleicht das Jahr 1357 bieten; denn wir nahmen ja dieses Jahr als das Entstehungsjahr des Talenti'schen Fassadenentwurfes an. Um diese Zeit setzen auch die ersten Aufträge für den figuralen Schmuck des Domes ein; schon im Jahre 1354 arbeitet Francesco di Neri Sellario an der Figur eines Johannes Evangelista.[1]) Ist diese Figur überhaupt für den Dom selbst bestimmt gewesen, konnte nach dem damaligen Bauzustand, wie schon auf Seite 39 angedeutet wurde, wohl nur die Fassade als Bestimmungsort in Betracht kommen. Doch

[1]) Guasti, a. a. O. d. 78.

ist bei dieser und einigen folgenden Urkunden zu bedenken, ob nicht die in ihnen in Auftrag gegebenen Statuen für den seiner Vollendung entgegengehenden Campanile bestimmt waren, dessen 16 Nischen im oberen Stockwerk ihren Statuenschmuck erwarteten. (Von den heute dort stehenden Statuen wird im Folgenden noch ausführlich die Rede sein.) Auch bei den am Beginn der sechziger Jahre[1]) in Auftrag gegebenen Statuen spricht zwar alle Wahrscheinlichkeit für die Fassade, doch fehlt die Angabe des Bestimmungsortes entweder ganz oder läßt infolge zweideutiger Ausdrucksweise keinen absolut sicheren Schluß betreffs dieses zu. Erst im Jahre 1376[2]) ist bei vier Apostelfiguren von Francesco di Neri Sellario nicht nur die Fassade als Bestimmungsort genannt, sondern auch ihr Standort innerhalb dieser genau bezeichnet: „pro ponendo ad ianuam ecclesie Sancte Reparate predicte, in medio delle reggi." Von da an ziehen sich die Aufträge für den Skulpturenschmuck der Fassade in fast ununterbrochener Folge bis um 1420 etwa.

Reymond behauptet,[3]) daß Talenti in seinem Entwurf (1357) dem figuralen Schmucke fast gar keinen Spielraum gewährt habe; daß vielmehr erst ein Vierteljahrhundert später, um 1380, dieses neue Dekorationsprinzip an der Fassade begonnen habe und Piero di Giovanni Tedesco dessen hauptsächlicher Schöpfer sei. Keine dieser Thesen hält der Kritik stand. Wir haben schon die Urkunden angeführt, die immerhin sehr wahrscheinlich machen, daß schon in den Jahren 1350—60 Statuen für die Fassade gearbeitet wurden. (Übrigens hat Reymond selbst seiner Zeit in seiner „Sculpture florentine"[4]) eine im Jahre 1357 an Francesco Talenti in Auftrag gegebene Statue der Fassade zugewiesen.) Man erinnert sich ferner der Statue Johannes' XXII., die noch an der Arnolfo'schen Fassade aufzustellen 1323 beschlossen wurde. Für die folgende Ar-

---

[1]) Guasti, a. a. O., d. 87 (v. J. 1362), d. 95 (1362), d. 101, d. 127 u. a. m.

[2]) Guasti, a. a. O., doc. 264 (S. 235).

[3]) L'antica facciata del duomo di Firenze, a. a. O., p. 180.

[4]) (1897) I. p. 169. Die Urkunde bei Semper, a. a. O. S. 64 (Auszug Milanesi); Cavallucci, a. a. O. p. 116. Bei Guasti a. a. O. andere Erwähnungen derselben Statue.

gumentation sei hier endlich nochmals darauf verwiesen, daß die an früherer Stelle behandelte Madonna der Domopera ihrem Stile nach jedenfalls nicht nach der Mitte des Jahrhunderts zu datieren ist und vermutlich gerade in dem Tabernakel ihren Platz fand, an dem 1357—59 von Talenti und Arnoldi gemeinsam gearbeitet wurde. — Schon vor der Mitte des Jahrhunderts war der reiche Skulpturenschmuck der Domfassaden von Siena und Orvieto der Hauptsache nach vollendet; sollte Florenz erst um 30 Jahre nachhinken? Das Relief tritt an der Florentiner Fassade etwa gegenüber der von Orvieto sehr in den Hintergrund, auf die Freistatue wird das Hauptgewicht gelegt; ist die Vermutung allzukühn, vielleicht habe für das Bauprogramm auch die Erwägung mitgewirkt, daß man bereits am Campanile das Höchste im Relief geleistet, „eine Art von Enzyklopädie alles profanen und heiligen Tuns der Menschen"[1]) gegeben habe, man habe daher nun durch stärkere Verwendung der Freistatue die in derselben Ebene liegende Domfassade abwechslungsreicher zu gestalten gesucht? Talenti war wie fast alle Architekten seiner Zeit zugleich auch Bildhauer. Am Campanile hatte er im oberen Stockwerk Nischen zur Aufnahme von Statuen vorgesehen; hätte der Bildhauer Talenti wirklich seiner Kunst einen so weiten Betätigungskreis wie die Domfassade entzogen? Wozu in aller Welt hätten dann endlich die Tabernakel dienen sollen, die nach Reymond's eigener Ansicht noch aus Talenti's Zeit stammen? Vollends verunglückt erscheint schließlich Reymond's Versuch, seine These aus dem Stil der auf der Zeichnung der Domopera sichtbaren Statuen zu begründen: „Questo sistema (nämlich der Statuenschmuck) non era stato previsto dal Talenti, certamente. Per convincersene basta osservare che le nuove statue sono in una scala differentissima da quella delle figure scolpite sugli stipiti della porta maggiore e del gruppo che è posto nel tabernacolo ai lati della porta minore di destra." Auf Poccetti's Fresko sind die Statuen recht summarisch angegeben und schon des kleinen Maßstabes wegen kaum in den allgemeinsten Umrissen erkennbar. Der Architekt vom Ende

---

[1]) Der Cicerone, 9. Auflage 1904 II. 2. S. 390.

des 16. Jahrhunderts, dem im vorigen Abschnitt die Zeichnung der Domopera zugeschrieben wurde, geht zwar weit mehr auf das Detail ein, hat aber dafür den Stil der Statuen derart uniformiert, daß es wohl ganz ausgeschlossen erscheint, auf Grund dieser Darstellung so feine stilistische Unterschiede festzustellen. Man muß sich vielmehr damit begnügen, mit Hilfe anderweitiger Quellen wenigstens den Trecento-Charakter solcher wichtiger Statuen zu ermitteln, deren Standort an der Fassade in diesen genau fixiert ist. Selbst hiebei werden sich im Verlaufe unserer Untersuchung aus der nicht völligen Übereinstimmung der Zeichnung mit Rondinelli's Beschreibung oder den Urkunden Schwierigkeiten genug ergeben. Auch wurden die Statuen für die Fassade gleichsam auf Vorrat gearbeitet,[1]) mußten daher oft ihren Platz wechseln, indem das nicht mehr Befriedigende, d. h. in diesem Falle das einer früheren Stilperiode Angehörende dem Vorgeschritteneren weichen mußte. (Derselbe Vorgang ist ja auch z. B. am Campanile, an Or San Michele zu beobachten.) Schließlich sei in diesem Zusammenhange noch auf eine Stelle in Marchionne di Coppo Stefani's „Istoria Fiorentina"[2]) an. 1360 „Come fu ordinata la chiesa di Santa Maria del Fiore, e tutte le misure di detta chiesa" hingewiesen: „La quale (sc. chiesa) de' essere di fuori tutta di marmo immagini di santi e storie e agnoli grandi e di sottile lavoro". Also immerhin abermals ein Beweis, daß schon zu Talenti's Zeiten ein reicher Statuenschmuck der Aussenseite der Kirche, mithin auch vornehmlich der Fassade, geplant war.

Nach diesen Ausführungen erscheint es wohl ausgeschlossen, den Plan des figuralen Schmuckes erst in die Zeit um 1380 zu verlegen. Völlig aus der Luft gegriffen aber, wenn Reymond gerade Piero di Giovanni Tedesco als dessen in-

---

[1]) Dies wurde auch von Reymond a. a. O., p. 180 ganz richtig hervorgehoben: „Le statue erano comandate e talvolta terminate prima dell' architettura destinate a riceverle. Nel 1437 molte statue erano ancora a terra. Luca della Robbia fu incaricato di pulirle e dimetterle nella facciata." (Die betreffende Urkunde bei Cavallucci a. a. O., p. 136, doc. 13.) Nur hat er nicht bemerkt, daß eben dieser Umstand nicht gerade geeignet ist, die Sicherheit seiner Behauptung zu stützen.

[2]) Nach dem Drucke bei Guasti, a. a. O., p. 140/1.

tellektuellen Urheber hinstellt.[1]) Auf diesen problematischen Künstler und seine Stellung in der Florentiner Skulptur des Trecento werden wir noch zurückkommen. —

Bei diesem Versuch, die Anfänge des Statuenschmuckes der Domfassade chronologisch zu fixieren, wurden bereits einige der bedeutenden Schwierigkeiten hervorgehoben, die sich einer sicheren Identifizierung noch erhaltener Statuen mit den für die Fassade geschaffenen hindernd entgegenstellen. Dazu kommen aber nun noch andere Umstände, die vielleicht noch schwerer ins Gewicht fallen, so insbesondere die Art der Urkunden, der schlechte Erhaltungszustand der Mehrzahl dieser Statuen und das Fehlen einer alten Tradition.

Die Urkunden geben uns wohl eine Reihe von Künstlernamen; aus der Zahl der Aufträge, der Größe der an die einzelnen geleisteten Zahlungen kann man auch bis zu einem gewissen Grade auf die größere oder geringere Bedeutung der genannten Künstler und ihres Anteiles an den Skulpturen der Fassade schließen. Die Art der Aufträge läßt freilich in keiner Weise einen solchen Schluß zu; eine auch nur flüchtige Durchsicht der Urkunden lehrt, daß die zu ihrer Zeit meist geschätzten und beschäftigten Künstler auch zu den einfachsten handwerklichen Arbeiten verwendet wurden. In manchen Fällen ist überhaupt die Art des in Auftrag gegebenen Werkes nicht mehr ersichtlich, es findet sich nur der Vermerk, daß in dem und dem Jahre die und die Künstler an der Domfassade tätig sind; ist auch in der Mehrzahl der Urkunden der Gegenstand des Auftrages zumindest als Statue definiert, ist doch sehr oft der Vorwurf der Darstellung nicht weiter spezialisiert: „una statua", „una figura marmoris", das ist dann alles. Es hilft auch nicht viel weiter, wenn etwa hinzugefügt ist „rappresentante un profeta". Denn nach dem Sprachgebrauch der Zeit heißen alle möglichen Persönlichkeiten des alten Testamentes „profeta", so z. B. die Erzväter, Josua usw., nicht bloß die uns geläufigen vier großen und zwölf kleinen Propheten. Man weiß, zu welchen Schwierigkeiten diese Unklarheit des Ausdruckes noch z. B. in der Namengebung zahlreicher Sta-

[1]) Dagegen hat sich auch Venturi gewendet (Storia dell' arte italiana IV, La scultura del Trecento etc. 1906, p. 705); freilich sind seine Gegenargumente ebenso haltlos, wie noch darzutun sein wird.

tuen Donatellos geführt hat. Ist auch der Name des darzustellenden Propheten oder Apostels in den Urkunden mitunter beigesetzt, sind doch fast nie die den erhaltenen Statuen selbst beigegebenen Attribute signifikant genug, um eine Beziehung auf bestimmte Urkunden zu ermöglichen. Die dreieckige Platte oberhalb der Stirn, wohl ein Zeichen des prophetischen Amtes, ist vielen gemein; die gewöhnliche Charakterisierung als Prophet oder Apostel ist Schriftrolle und Buch, die Schriftrolle leider durchaus unbeschrieben. Eine nähere Individualisierung liegt aber durchaus nicht im Sinne der Zeit.

Diese Schwierigkeiten werden natürlich durch den schlechten Erhaltungszustand der noch vorhandenen Statuen erheblich vermehrt. Als Beispiel mögen hier nur die vier Statuen der Kirchenväter (jetzt in Poggio Imperiale bei Florenz) dienen. Durch Jahrhunderte sind sie allen Unbilden der Witterung preisgegeben und befinden sich daher in einem wahrhaft ruinösen Zustand. Dazu sind sie durch aufgesetzte Kränze in die Statuen berühmter Dichter des Altertums und Mittelalters verwandelt worden, so daß wohl ohne Rondinelli's Bechreibung niemals ihre Zugehörigkeit zur Domfassade erkannt worden wäre.[1]) Man wundert sich nicht länger über die argen Verstümmelungen, die die Mehrzahl dieser Skulpturen erlitten hat, wenn man weiß, wie barbarisch bei der Abtragung der alten Domfassade 1586 zu Werke gegangen wurde. Auch hier verdanken wir den Bericht darüber dem schon genannten Rondinelli. Die Zerstörung der Fassade wurde damals demjenigen übertragen, der für diese Vandalentat am wenigsten Lohn begehrte, d. h. die Demolierung am schnellsten und mühelosesten zustande brachte. So ist Rondinelli's charakteristische Erzählung dieses Vorganges recht glaubhaft[2]): „Si dette principio il dì 22. di Gennaio del 1588 nel che fare non si salvò altro che le Statue tutte calate giù, prima che si cominciasse a rovinare, quattro delle quali furono messe dentro nella Nave della Chiesa in cambio di quattro Apostoli di marmo, che

[1]) Daß diese Statuen noch in jüngster Zeit Objekte sinnloser Restaurierungs-Künste abgeben mußten, wird noch besprochen werden. (Vgl. unten Seite 128.)

[2]) Ich zitiere abermals nach Richa, le chiese fiorentine etc. VI, p. 57. (Vgl. Seite 43, Anmerkung 1.)

mancavano al numero di dodici, ed il restante furono tutte portate nell' Opera, e dipoi si dette principio a rovinare, spezzando e rompendo que' marmi tanto ben lavorati, senza alcun riguardo, talchè non vi fu marmo alcuno, che si cavasse intero, fino alle colonne istesse furono spezzate, che fu nel vero un compassionevole spettacolo, principalmente nel rovinare la detta Facciata, e secondariamente nello spezzare quei be' marmi, e porfidi con tanto artificio lavorati, che se pure almeno si fussino levati interi, avrebbono potuto servire per ornamento di moltri altri luoghi con utilità dell' Opera, che gli avrebbe potuti vendere qualche centinaio di scudi. Era la fabbrica di detta Facciata murata con una calcina tanto forte, e tenace, :he avea fatta una sì salda presa, che nel rovinarla fu difficile, :ome se il tutto fosse stato di un pezzo solo, la qual cosa ıccresceva il dispiacere, che ciascuno sentiva, nel veder rovinare :osa sì bella, che molti furono, a quali non pativa l'animo di 'eder rompere tanto sgraziatamente quei marmi ec." Dieser 3ericht Rondinelli's bietet zugleich auch einen wichtigen Nachrag zu dem im vorigen Kapitel über den Abbruch der Fassade ınd dessen Gründe Gesagten; denn er zeigt, daß nicht alle :eitgenossen der Demolierung damit einverstanden waren, venn auch diese vereinzelten Stimmen in dem Urteil der maßebenden Kreise offenbar keinen Widerhall fanden. Auch mag lie Voreiligkeit und Unbesonnenheit, mit der man bei dem :erstörungswerke vorging, besonders auf das ständige Hetzen ınd Antreiben ehrgeiziger Architekten wie Buontalenti zurückuführen sein, die sich einen so vorteilhaften Auftrag wie die Erauung einer neuen Fassade des Domes möglichst rasch sichern 'ollten. Jedenfalls begann man in den folgenden Jahrhunerten sehr bald sich dieser unüberlegten und folgenschweren Iandlungsweise zu schämen; wenigstens glaube ich dies aus em Umstand schließen zu dürfen, daß man schon im 17. Jahrundert das Bedürfnis empfand, sich gleichsam nun nachträglich ı rechtfertigen, indem man glaubhaft zu machen suchte, daß :chnische Gründe den Abbruch der alten Fassade gebieterisch erlangt hätten. [Vgl. z. B. das Gutachten des Bildhauers Rafıelo Curradi an den Großherzog Ferdinand II.,[1]) dessen Ar-

---

[1]) Bei Cavallucci, a. a. O., p. 120/1.

gumenten sich im 18. Jhdt. Richa freudig anschließt.[1])] Im 19. Jahrhundert wurde die Haltlosigkeit dieser Ansicht erkannt; so ist festzuhalten, daß es wohl ausschließlich ästhetische Gründe[2]) waren, die zur Demolierung der Fassade führten.

Wenn nun auch nach Rondinelli's Zeugnis die Statuen vor dem Beginne der Demolierungsarbeiten herabgenommen wurden, dürfte doch nach dem im allgemeinen beobachteten Vorgang dabei nicht gerade glimpflich mit ihnen umgegangen worden sein, abgesehen davon, daß minder gefällige Werke auch wohl damals schon das Schicksal der Marmorbekleidung teilten und so völliger Vernichtung anheimfielen. Der Rest wurde, so gut es eben ging, ohne viel Kopfzerbrechen an den verschiedensten Orten untergebracht. Nicht viele Statuen teilten das günstige Geschick der vier Evangelisten, die wenigstens im Inneren des Domes aufgestellt wurden;[3]) auch sie verdanken dies wohl nur dem Umstand, daß sie mit der glorreichen Tradition „Donatello" verknüpft waren, dessen Werke auch in der Barockzeit schon wegen ihres früh erkannten Zusammenhanges mit Michelangelo stets aufs höchste geschätzt waren. Auch die übrigen Werke kamen wahrscheinlich schon damals an ihren heutigen Standort. Einige freilich mußten die mannigfachsten Ortsveränderungen durchmachen (man denke an die sog. Bonifazstatue; zwei Statuen sind sogar bis nach Paris in den Louvre gewandert). Zum Glück ist doch weitaus die Mehrzahl in oder bei Florenz geblieben, freilich meist höchst ungünstig aufgestellt, in den Museen an den schlechtesten Plätzen, oder gar im Freien vor keiner Beschädigung geschützt. Wohl seit langem wenig beachtet, sind sie nach der Zerstörung des Bauwerkes, zu dessen Schmuck sie dienen sollten, bald völlig in Vergessenheit geraten. Nur bei den wenigen Statuen, die durch Vasari und Rondinelli bekannt gemacht waren, ist die alte Tradition ihrer Zugehörigkeit zur Domfassade nicht mehr verloren gegangen. Noch Richa nennt keine

---

[1]) a. a. O., t. VI., p. 55.

[2]) Hiezu vgl. die Ausführungen des vorigen Abschnittes. Curradi's Gutachten bekämpft auch Cavallucci.

[3]) Freilich höchst ungünstig in den dunkeln Kapellen der Tribuna verteilt; erst 1905 kamen sie in die Seitenschiffe des Domes, wo sie endlich die verdiente Betrachtung finden können.

anderen als diese. Die Provenienz der übrigen Statuen scheint sich nur durch mündliche Überlieferung im Gedächtnis erhalten zu haben. Wenigstens hat meines Wissens diese Tradition erst am Anfang des 19. Jahrhunderts ihren literarischen Niederschlag gefunden: Cicognara gebührt das Verdienst, noch 18 andere Statuen der alten Domfassade vindiziert zu haben.[1]) Er beklagt bereits[2]) das „silenzio di tutte le antiche memorie" und schildert die Schwierigkeiten vor der Wiederauffindung dieser Statuen: „La più parte di queste vennero disperse e destinate alla decorazione de' viali ne' giardini di Firenze, siccome è a me accaduto di riconoscere dopo molte ricerche."[3]) Zugleich schildert er in bewegten, leider aber wahrheitsgetreuen Worten[4]) ihren ruinösen Zustand „in tale abbandono e così inosservate come se monumenti spregevoli fossero di barbara età". Ganz elegisch fährt er fort: „E sotto l'inclemenza del cielo tra la rigogliosa vegetazione sporgevano dalle fronde e dai cadenti pampani i pochi resti variotinti ed informi pei licheni e le piante parassite che vestivano la già fattasi scabrosa lor superficie." Mutet uns diese Schilderung des um die Geschichte der Kunst seiner Heimat so hochverdienten Mannes vielleicht auch etwas poetisch-sentimental an, entspricht sie doch vollkommen den Tatsachen und man begreift gut, wie sehr dies seine Entdeckerfreuden beeinträchtigen mußte. Freilich gibt auch Cicognara nur recht allgemein gehaltene Andeutungen über den Standort der von ihm wiedergefundenen Statuen; die wenigen von ihm genauer nach Darstellungsobjekt und Aufstellungsort bezeichneten haben mittlerweile abermals ihren Standort gewechselt. Immerhin dürften wohl diese Angaben den Grund zu weiteren Identifizierungen gelegt haben, die im Laufe des 19. Jahrhunderts stillschweigend vorgenommen wurden, wahrscheinlich nach der auf Cicognara's Anregung hin wieder kräftiger auflebenden mündlichen Tradition in Florenz selbst. Diese Tradition ist

---

[1]) Cicognara Conte Leopoldo, storia della scultura dal risorgimento delle Belle Arti in Italia fino al secolo di Napoleone. Venedig 1808—1818. libro secondo, cap. quinto, p. 205 f.

[2]) Ebenda, libro terzo, cap. sett., p. 448.

[3]) Ebenda, libro secondo, cap. quinto, p. 205 f.

[4]) Ebenda, libro terzo, cap. sett, p. 442.

dann in verschiedenen älteren und neueren Werken über Floren-
tiner Skulptur gelegentlich auch literarisch fixiert worden,
leider stets ohne Angabe einer bestimmten Quelle; in der
letzten Auflage des „Cicerone" findet man bereits eine gan
beträchtliche Anzahl von Statuen an verschiedenen Stellen al
von der Domfassade stammend verzeichnet. So ist es auc
in den folgenden Darlegungen nicht immer möglich gewesen
die Sicherheit der Provenienz darzutun; in solchen Fällen mußt
neben Wahrscheinlichkeitsgründen die Lokaltradition angerufe
werden, wie auch bei den in dieser Arbeit gelegentlich geg
benen neuen Zuweisungen keine volle Sicherheit angenomme
wurde. —

Dieser Sachverhalt der ganzen Frage mußte in solche
Breite dargelegt werden, um zu zeigen, daß eine Rekonstruk
tion der Fassade unmöglich erscheint; so sollte die Begründun
der in der Einleitung gewählten Fragestellung in dieser Hi
sicht hier nachträglich gegeben werden.

Keine einzige der von der alten Domfassade herrührende
Skulpturen ist bisher stilistisch ausreichend gewürdigt worde
weitaus die Mehrzahl ist in der Literatur eben nur erwähn
ohne daß man auch nur den Versuch einer stilkritischen Bea
beitung unternommen hätte. Noch Venturi übergeht mehr a
die Hälfte dieser Bildwerke mit Stillschweigen; bei den vo
ihm erwähnten begnügt er sich mit wenigen summarischen B
merkungen. Jedenfalls gebührt ihm das Verdienst, einige dies
Statuen erstmalig abgebildet zu haben; die große Mehrza
war bisher nicht photographisch aufgenommen worden, wa
vielleicht am besten die Interesselosigkeit beweist, mit d
man diesen Werken gegenübersteht. Wie wenig die vorha
dene Literatur für die stilgeschichtliche Einreihung der älteste
Statuen von der Domfassade zu bieten vermochte, glaube ich a
früherer Stelle dargetan zu haben. Eine solche Untersuchun
hat aber nicht nur die z. T. schon angedeuteten äußeren, so
dern auch noch schwerer ins Gewicht fallende innere Schwi
rigkeiten zu überwinden, selbst abgesehen von dem in der Ei
leitung betonten Mangel an ausreichenden Vorarbeiten zur fl
rentinischen Trecentoskulptur überhaupt. So ist z. B. eine Sche
dung der Hände oft dadurch erschwert, daß mehrere Künstl
gleichzeitig oder der Reihe nach an demselben Werke arbeite

Diese Arbeitsweise ist ja auch bei manchen Statuen aus der Frühzeit Donatello's zu beobachten; dort freilich ist die Sachlage wesentlich einfacher, da man in ziemlich einwandfreier Weise die qualitativ besseren Teile oder wenigstens den Entwurf des Ganzen dem Meister selbst, die in der Ausführung minder gelungenen Teile und das rein Handwerksmäßige den Gehilfen zuweisen kann. Im Trecento dagegen, besonders seit Orcagna, ist es nur selten möglich, die Bedeutung der künstlerischen Einzelpersönlichkeit und das gegenseitige Verhältnis der an denselben Werken gemeinsam arbeitenden Künstler klar genug zu erfassen, um nach solchen Kriterien vorgehen zu können. Auch ist die Arbeitsteilung eine sehr äußerliche. Die Auftraggeber nehmen keinerlei Rücksicht auf die individuelle Befähigung und Bedeutung des einzelnen Künstlers;[1]) selbst die Bedeutendsten unter ihnen werden, wie dies im Wesen des zunftmäßigen Betriebes der mittelalterlichen Bauhütten begründet liegt, selbst zu rein handwerklichen Arbeiten in gleicher Weise herangezogen wie die einfachen Steinmetzén. Dazu kommt der schon betonte enge Zusammenhang mit der Malerei, äußerlich dadurch dokumentiert, daß oft Maler die Entwürfe für die Statuen zu liefern und die ausgeführten Werke zu bemalen haben.[2]) Wir werden noch oft Gelegenheit haben, alle diese Verhältnisse an speziellen Fällen zu erläutern. Der schlechte Erhaltungszustand vieler dieser Statuen endlich macht sich für die Stilkritik besonders in dem wiederholten Fehlen der echten Köpfe sehr störend fühlbar; unglücklicher Weise hat man es bis in die neueste Zeit nicht unterlassen können, solche verstümmelte Werke als willkommene Objekte der Restaurationswut zu betrachten und so vollends jeder ursprünglichen Wirkung zu berauben.

Als Abschluß dieser allgemeinen Bemerkungen erübrigt

---

[1]) Vgl. hiezu auch die überaus treffenden Bemerkungen Swarzenski's im letzten Abschnitte seiner Rezension Venturi's (a. a. O., S. 16 und 17).

[2]) Aus dieser Tatsache wurde wiederholt die Theorie von einem „Verfall" der Plastik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, von dem Vorrang der Malerei usw. abgeleitet, während doch, wenn der moderne Historiker überhaupt die Berechtigung einer derartigen Fragestellung anerkennen darf, die Dinge in Wahrheit eher umgekehrt liegen. Vgl. hiezu weiter unten Seite 103, Anmerkung 5.

nur noch die Aufzählung der Namen der wichtigsten Künstler die an dem skulpturalen Schmucke der Talenti'schen Dom-fassade gearbeitet haben. Anschließend folgt die Liste solcher noch vorhandener Statuen, die wir mit einiger Sicherheit der alten Domfassade zuzuweisen berechtigt sind. Die erstere Auf-zählung findet nur der allgemeinen Übersicht halber hier ihren Platz. Denn ich habe in der Besprechung der in der zweiten Liste genannten Werke nur selten den Versuch gemacht, si[e] mit den aus den Urkunden bekannten Künstlernamen in Ver-bindung zu bringen. Kann doch ein solcher Versuch nur dor[t] fruchtbar erscheinen, wo anderweitige, gesicherte Werke der-selben Künstler erhalten sind. Die willkürliche Namengebung und Zuschreibung an einzelne Künstler aber hat nachgerade in der florentinischen Trecento-Skulptur Unheil genug ange-richtet; dies verhängnisvolle Streben hat noch in jüngster Zei[t] die betreffenden Partieen in Venturi's Werk in die größt[e] Verwirrung gebracht: „Selbst wenn noch viel mehr Urkunden erhalten wären, wäre es unmöglich und jedenfalls nicht we-sentlich, sich zu fragen, ob diese Figur oder jenes Relief von Francesco di Neri oder Zanobi di Bartolo ist."[1]) Erst am Beginn des 15. Jahrhunderts tritt in Florenz die künstlerische Einzelindividualität wieder mächtig hervor. In einer Untersu-chung über mittelalterliche Plastik aber müssen die Entwick-lungsprobleme und nicht die einzelnen Künstler im Vorder-grund stehen.

Liste der wichtigsten Künstler:

(Nach dem Datum ihres Auftretens in den auf die Domfassad[e] bezüglichen Urkunden ungefähr chronologisch geordnet)

Francesco Talenti; Francesco die Neri Sellario; Simon[e] di Francesco Talenti; Zanobi di Bartolo; Jacopo di Pier[o] Guidi; Giovanni di Francesco Fetti; Luca di Giovanni d[i] Siena; Giovanni Ambrogio; Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio; Piero di Giovanni Tedesco; Niccolò d'Arezzo; Urban[o] d'Andrea di Venezia; Giovanni d'Antonio di Banco; Bernard[o] di Piero Ciuffagni; Donatello; Giovanni di Bartolo il Rosso

[1]) Swarzenski, a. a. O.

Liste der Denkmäler

(Landläufige Benennung.)	(Heutiger Standort)[1])
Statue Bonifaz' VIII.	Dom, Eingangswand
Sog. Bischofstatue	Dom, sagrestia dei canonici
Fragmente der sog. Grablegung	Im Besitze des Kunsthändlers Bardini (Palast an Piazza dei Mozzi n° 1); ein Hauptstück im Berliner Kaiser Friedrich-Museum
Madonna mit dem Jesuskind	Museo dell' opera del Duomo
Zwei Marmorstatuetten, „Christus" ? u. S. Reparata	Museo dell' opera del Duomo
Zehn Statuen von „Propheten" oder Aposteln	Museo Nazionale
Drei Statuen von „Propheten" oder Aposteln	Kgle. Villa Petraja bei Florenz, Terasse im Park
Acht Statuen von Engeln	Kgle. Villa Castello bei Florenz, im Park
Zwei Statuen von Engeln	Giardini Boboli, Amphitheater
Vier Statuen von „Propheten" oder Aposteln	Palazzo Riccardi-Medici, erster Hof.
Statuen der vier Kirchenlehrer	Poggio Imperiale bei Florenz, Allee
Zwei Propheten- od. Apostelstatuen	Paris, Louvre
Statuen der vier Evangelisten	Dom, Nischen der Seitenschiffe
Sog. Josua; sog. Poggio Bracciolini	Dom, Nischen der Seitenschiffe.

Die ältesten von der Domfassade stammenden Bildwerke sind aus den dort erörterten Gründen bereits im ersten Kapitel eingehend behandelt worden. Die sechs in der Liste an letzter Stelle stehenden Werke, die bereits in das Quattrocento gehören, sind in der folgenden Darstellung nicht mehr berücksichtigt worden, da sie bereits im Rahmen der Donatello-Forschung eine ausreichende Behandlung erfahren haben.

Es wurde bereits bemerkt, daß das Relief an der alten

---

1) Wo nichts anderes ausdrücklich bemerkt, ist Florenz zu ergänzen.

Domfassade nur sehr spärlich vertreten war. So hat sich de
auch von diesem Teile des skulpturalen Schmuckes nur
einziges Bruchstück erhalten. Es ist ein Haut-Relief aus Marm
auf dem eine weidende Herde von Rindern, Schafen u
Ziegen dargestellt ist.[1]) Seinem Stile nach stammt es et
aus der Mitte des Jahrhunderts. U. Rossi hat die sehr e
leuchtende Vermutung ausgesprochen, daß dies Relief sich ei
an der Domfassade, in der Lünette über der linken Türe,
funden habe, wo nach der Beschreibung Rondinelli's „
scolpita la Natività di Nostro Signore con molte figure
pastori e di animali".[2]) Es ist hinzuzufügen, daß auch
Zeichnung der Domopera diese Angabe Rondinelli's bestäti
Denn an der bezeichneten Stelle kann man dort deutlich
Hintergrunde wenigstens die Gestalten von Ochs und E
erkennen, also sichere Kennzeichen, daß hier wirklich
Geburt Christi dargestellt war.

[1]) Jetzt im Museo Nazionale, Prima sala delle sculture, N. 57. D
hin im Jahre 1823 aus der Domopera übertragen. (Catalogo del r. Mu
Nazionale di Firenze, Roma 1898).

[2]) U. Rossi, Il Museo Nazionale di Firenze nel triennio 1889—1
im Archivio storico dell' arte, anno VI (1893).

Die statuarische Plastik in Florenz seit der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Wie aus der gegebenen Liste ersichtlich, sind die noch erhaltenen Denkmäler, die sich mit dem plastischen Schmuck der Talenti'schen Domfassade in Verbindung bringen lassen, durchweg Freistatuen. Bevor wir also an die eingehende Betrachtung dieser Statuen schreiten, müssen wir zunächst Umschau halten, wie es mit der statuarischen Plastik in Florenz um die Mitte des Jahrhunderts und weiterhin bestellt war.

Für die Plastik in Florenz in dem Zeitraum ca. 1330—1360 (Vollendung des Orcagna-Tabernakels: 1359) kann als besonders charakteristisch bezeichnet werden, daß sich die Entwicklung ausschließlich im Relief vollzieht und nur sehr wenig Freistatuen geschaffen werden. Der Grund dafür dürfte vielleicht darin zu suchen sein, daß Giotto der Malerei einen so gewaltigen Einfluß auch auf dem Gebiete der Plastik verschafft hatte. Jedenfalls ist es eine aus mehr als nur äußeren Gründen bemerkenswerte Tatsache, daß am Beginne der florentinischen Gotik Andrea Pisano's Reliefs von der ersten Bronzetüre des Baptisteriums stehen. Es ist hier nicht zu untersuchen, wie Andrea's Reliefstil in den Campanile-Reliefs immer weiter ausgebildet wird und schließlich zu Orcagna überleitet, ebenso wenig, wie Orcagna dann in vollem Gegensatz zu dieser „vielleicht reinsten plastischen Erzählung des ganzen gotischen Stiles"[1]) zu einem rein malerischen Relief gelangt und so diesen Entwicklungsfaden zu einem vorläufigen Abschluß bringt, bis dann Ghiberti am Beginne einer neuen Entwicklungsperiode gerade dies Stilprinzip wieder aufnimmt. Eine Klärung aller einschlägigen Fragen kann übrigens bei dem engen Ineinandergreifen von Malerei und Plastik im Trecento kaum gebracht

[1]) J. Burckhardt im „Cicerone" (9. Auflage 1904, II 2, S. 391).

werden, ohne in weitestem Umfang die gleichzeitige Maler
heranzuziehen.

Umso wichtiger ist für unsere Zwecke die Betrachtun
der spärlichen Freistatuen, die seit Andreas Auftreten in Fl
renz geschaffen worden sind. Für die vor Andrea liegend
Periode sahen wir im ersten Abschnitt einige interessante Be
spiele, die von der ersten Domfassade stammen. Andrea Pisar
selbst werden zwei schöne Marmorstatuetten der Domopera
(Fig. 10 und 11) zugeschrieben. Schmarsow[2]) gebührt das Ve
dienst, zuerst auf die engen Beziehungen dieser künstleris
sehr hoch stehenden, technisch vollendeten Statuetten zu d
Reliefs der Baptisteriumstür hingewiesen zu haben. Sie trug
früher den Namen Niccolò's d'Arezzo, sicher mit Unrec
Doch sehe ich mit den neueren Auflagen des „Cicerone"[3])
ihnen nicht Werke Andreas, sondern eines etwas jünger
Meisters. Sie verraten deutlich einen vom Relief herkommend
Künstler; zugleich zeigen sie besonders auffallend den stark
französischen Einschlag in Andrea's Stil (Reymond!). Nur n
benbei sei hiezu bemerkt, daß z. B. eine französische Stat
von der bekannten Kapelle des h. Jakob, jetzt im Musée Cluny,
interessante Übereinstimmungen in der Bildung der Auge
im Faltenwurf usw. zur Statuette des Erlösers (Fig. 10) zei
Natürlich dürfen aus dieser Beobachtung keinerlei voreili
Schlüsse gezogen werden; denn ich will nicht in denselb
Fehler verfallen, der eingangs Reymond zum Vorwurf gemac
wurde. Vielleicht ist es erlaubt, die beiden genannten Statuett
mit der alten Domfassade in Verbindung zu bringen. U
zweifelhaft stammen sie vom Dom her, wie alle im Besit
der Opera befindlichen Skulpturen. Nun kann aber ihrer E
stehungszeit nach am Dom nur die Fassade als Bestimmung

---

[1]) Catalogo del Museo dell' opera del duomo, Nuova edizione,
renze 1904, (Giov. Poggi), No. 92 e 93.

[2]) August Schmarsow, 4 Statuetten in der Domopera zu Flore
Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1887, S. 137—153. Die d
tigen Ausführungen ziemlich unverändert in verschiedenen Aufsätzen d
selben Verfassers über A. Pisano.

[3]) Bode-Burckhardt, Der Cicerone, 9. Auflage 1904, II 2, S. 392.

[4]) Abbildung bei Michel, Histoire de l'art, Tome II, seconde par
fig. 438, p. 697. Auch bei Vitry und Brière, Documents de sculpture fr
çaise du moyen âge, Pl. LXXXIII, Abb. 7.

ort in Betracht gekommen sein, wie aus der Baugeschichte hervorgeht. Freilich hat ein solches argumentum ex silentio, das wir auch bei manchen folgenden Zuschreibungen neben anderen Gründen mit anführen müssen, stets nur eine sehr bedingte Beweiskraft. Will man in unserem Falle die Hypothese noch weiter ausdehnen, könnte man in diesen beiden Statuetten die Figuren des h. Zanobius und der h. Reparata erkennen, die nach Rondinelli's Beschreibung[1]) in dem Tabernakel, wo die Gruppe der Madonna mit dem Jesuskind stand, diese rechts und links flankierten. Jedenfalls wäre die Entstehungszeit des oft erwähnten Tabernakels mit der der Statuetten recht gut in Einklang zu bringen.

Die geeignetste Grundlage für die Betrachtung der zur Domfassade gehörigen Werke bietet aber die Untersuchung der Statuen am Campanile, die schon als die seit Andrea Pisano's Auftreten ältesten Repräsentanten ihrer Gattung, der Freiplastik monumentalen Stiles, eine eingehende Behandlung verdienen. Die vier Statuen in den Nischen der Nordseite sind älter als die vier in den Nischen der Südseite; sie werden auch in der Literatur meist so angesetzt. Auch hier sei mit ihnen der Anfang gemacht.

Die Statuen an der Nordseite des Campanile.
(Figur 12 bis 15.)

Sie sind so ungünstig aufgestellt, daß man bei ihrer Untersuchung völlig auf die (freilich ausgezeichneten) Brogi'schen Photographieen angewiesen ist. Die Nischen, in denen sie stehen, befinden sich in beträchtlicher Höhe; dazu kommt noch, daß die Nordseite des Campanile derart eng an die Flanke des Domes herangerückt ist, daß diese Statuen vom Boden aus überhaupt kaum sichtbar werden. Nicht immer aber waren sie so der Betrachtung entzogen. Vielmehr standen sie ursprünglich an hervorragender Stelle, an der der Domfassade entsprechenden Westseite des Campanile, wie die jetzt noch unter Donatello's „Zuccone" und Jeremias vorhandenen Basen mit

[1]) Vgl. weiter oben S. 44: „ed era messa (sc: „la nostra Donna") in mezzo da una Statua di San Zanobi, e da un' altra di Santa Reparata"

der Aufschrift „David rex" und „Salomon rex" beweisen.[1]
Diesen Werken Donatello's mußten also unsere Statuen wahr-
scheinlich schon bald nach deren Entstehungszeit weichen.

Der verborgene Standort, an dem sie seit dieser Zeit Plat
gefunden haben, ist wohl die Hauptursache dafür, daß ihr
Tradition frühzeitig in Vergessenheit geraten ist. Bei der große
Verwirrtheit der auf die Campanile-Statuen bezüglichen Nach-
richten der Quellen ist das auch sonst gar nicht verwunderlich
Denn es muß unentschieden bleiben, ob Ghiberti[2]) und de
ihm folgende Anonymus Magliabechianus[3]) die Statuen de
Nordseite im Auge haben, wenn sie vier Campanilestatue
dem Andrea Pisano zuschreiben. Immerhin hat diese Annahm
die größere Wahrscheinlichkeit für sich; denn man wird s
die zweite, ebenfalls von Ghiberti überlieferte Tradition, di
sich an Maso's Namen knüpft, besser auf eine der Statue
der Südseite beziehen können, wie sich noch im folgende
Abschnitt ergeben wird. Bezieht man also die ersterwähnt
Nachricht ebenfalls auf die Statuen der Südseite, müßte ma
einen Irrtum Ghiberti's annehmen. Überdies hat auch Vasar
die Nachricht über Maso auf eine Statue der Südseite be
zogen. Wie man auch immer die Quellen ausdeuten mag, i
jedem Falle bleibt diese Tradition recht belanglos. Denn e
wird sich noch zeigen, daß der Name Andrea Pisano's scho
frühzeitig und vollends durch Vasari eine Art Gattungsnam
geworden ist, dem man Skulpturen aus den verschiedenste
Perioden des florentinischen Trecento unbedenklich zugeschrie
ben hat. Schon Richa[4]), der unsere Statuen rühmlicher Weis
kennt und verzeichnet, klagt über seine Unkenntnis ihres wahre

---

[1]) Dieser Umstand, der früher oft zu Verwechslungen Anlaß gegebe
hat, ist von Reymond, (La sculpture florentine I, p. 128, Anm. 1) un
anderen richtig hervorgehoben worden.

[2]) Ed. Frey, S. 44: „Di maestro Andrea ancora sono intaglate quattr
figure, di quattro braccia luna".

[3]) Il codice Magliabechiano ed. Frey, Berlin 1892, p. 87, Zeile 10
„Sonovj anchora in detto campanile 4 fiure di marmo di sua mano
grandezza di 4 braccia". (Bei Andrea Pisano.)

[4]) Notizie istoriche delle chiese fiorentine Firenze 1757, t. VI, p. 6
Die sinnlose Zuschreibung an Luca della Robbia findet sich noch in Fa
tozzi's Guida di Firenze (1844).

Urhebers: „restebbero da osservarsi le quattro ultime statue dalla banda di Tramontana ma non mi sono avvenuto a trovare Scrittore che ne abbia notificato l'Artefice, correndo però voce, che sieno di Luca della Robbia". Dies ganz undiskutierbare Gerücht ist offenbar dadurch entstanden, daß man in ganz gedankenloser Weise Luca's Namen von seinen fünf Reliefs an derselben Seite des Campanile auf die darüber befindlichen Statuen übertragen hatte. In der modernen Literatur sind diese Skulpturen wenig beachtet worden.[1]) Nur Reymond[2]) schenkt ihnen einige Aufmerksamkeit. Venturi hält sie nicht einmal einer Erwähnung wert.

Es ist anzunehmen, daß für die in den sechzehn Nischen des Campanile aufzustellenden Statuen ursprünglich ein einheitlicher ikonographischer Plan zugrunde gelegen hat.[3]) Er ist heute nicht mehr sicher festzustellen. Dagegen tragen unsere vier ältesten Statuen sichere Namen: „David rex" — Schriftband: „Beatus vir qui" (Anfang des 1. Psalmes); „Salomon rex" — Schriftband: „Diligite iustitiam" (Weisheit Salomonis I, 1); „Sibilla Tibertina"; „Sibilla Erithea" — Schriftband: „In ultima autem etate humili (abitur)" (Anfang eines bekannten Spruches dieser Sibylle). Die Zusammenstellung der Erythraea mit David ist durch den Hymnus des Thomas von Celano (ca. 1253) geläufig geworden: „Dies irae dies illa Solvit saeclum in favilla Teste David cum Sibylla." Freilich fehlt den beiden Sibyllen des Campanile jeder innere Ausdruck ihres prophetischen Berufes, im Gegensatze besonders zu jenen mächtigen Gestalten Giovanni Pisano's.[4]) Sie tragen ein äußeres Zeichen der ihnen

---

[1]) W. Bode hat über diese Statuen wohl ein allzu hartes Urteil gefällt, besonders wenn er an der folgenden Stelle auch die Statuen der Südseite im Auge gehabt hat: „ . . . die Statuen am Campanile aus dieser Zeit (etc. etc.) . . . sind ebensoviele sprechende Beispiele für diese Erstarrung der plastischen Kunst". (Die italienische Plastik, Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. Berlin, G. Reimer 1905).

[2]) a. a. O., p. 128/9.

[3]) Es handelte sich wohl um die Darstellung solcher heiliger Personen, die als Vorläufer Christi angesehen werden, also „Propheten" in dem schon erläuterten weiten Sprachgebrauch der Zeit, Sibyllen und Erzväter. (So auch von Schlosser, Giusto's Fresken in Padua, Jahrbuch der kunsthist. Slgen. des Ah. Kaiserhauses XVIII (1896), Seite 76).

[4]) Die Literatur zur Ikonographie der Sibyllen ist ausführlich verzeichnet bei E. Steinmann, Die sixtinische Kapelle II, 1905, S. 882, Anm. 1.

verliehenen prophetischen Gabe in der dreieckigen Platte an der Mitte der Stirn, die Erythraea trägt auch ein schmales Stirnband. Der zuerst genannte Kopfschmuck, der in etwas veränderter Weise auch bei den vier Propheten der Nordseite wiederkehrt, fehlt heute bei der Tiburtina. Doch erkennt man noch deutlich, daß er auch hier einst an derselben Stelle vorhanden war. David und Salomo sind durch eigentümlich gebildete Kronen als Könige gekennzeichnet.

Bei der stilistischen Analyse dieser vier Statuen muß zunächst bemerkt werden, daß sie für Untersicht berechnet sind; daher wirken die Photographieen, die wegen der denkbar ungünstigsten örtlichen Verhältnisse offenbar von einem etwa in gleicher Höhe gelegenen Punkte aufgenommen werden mußten, einigermaßen täuschend und beeinflussen die Kritik zu Ungunsten der Originale.[1]) Denn infolgedessen erscheinen z. B. die trotz der Untersicht überlangen Körper der Sibyllen im Vergleich zu den unverhältnismäßig kleinen Köpfen noch unproportionierter.

Im „Cicerone"[2]) werden alle vier Figuren demselben Meister zugeschrieben. Nun bildet freilich ein Bildhauer des 14. Jahrhunderts seine männlichen und weiblichen Typen oft so verschieden, daß die Feststellung der gleichen Künstlerhand bei einem Vergleich von Figuren verschiedenen Geschlechtes mitunter schwierig ist. Doch sind in diesem Falle sicherlich zwei verschiedene Hände festzustellen, so daß einerseits David und Salomo andererseits die beiden Sibyllen je einem Künstler zuzuweisen sind, ohne daß ein wesentlicher Unterschied in der Entstehungszeit dieser beiden Gruppen anzunehmen ist. Ihrer Entwicklungsstufe nach dürften die vier Statuen folgendermaßen anzuordnen sein: Salomo, David, Tiburtina, Erythraea. Den altertümlichsten Eindruck macht die Statue Salomos. Der David ist von derselben Hand, doch fortgeschrittener. Das zeigt am deutlichsten ein Vergleich der Köpfe der beiden Statuen. Abgesehen

[1]) J. v Schlosser (a. a. O.) hat beobachtet, daß schon die oberen Reihen der Campanile-Reliefs deutlich für Untersicht berechnet sind. Zugleich hat er die Täuschung hervorgehoben, die daher auch bei ihnen die sonst vorzüglichen Alinari'schen Photographieen verursachen, und hat diese infolgedessen in seiner Abhandlung durch Umrißzeichnungen ersetzt.

[2]) 9. Auflage 1904, II/2, S. 394/5.

von rein äußerlichen Übereinstimmungen wie der völligen Identität der beiden Kronen, bezeugt eine so charakteristische, an beiden Köpfen wiederkehrende Detailform wie die übertreibende Verdickung des herabgezogenen unteren Lides beim rechten Auge — das linke ist merkwürdiger Weise ganz normal gebildet — zur Genüge die Gleichheit der Hände. Der Kopftypus der Salomo-Statue ist im allgemeinen für die Statue Davids vorbildlich gewesen; doch wirkt das Antlitz Davids ungleich lebendiger als der ziemlich ausdruckslose Kopf Salomos. Das bewirken zahlreiche naturalistische Einzelbeobachtungen, die der Künstler hier bereits eingefügt hat: Die in die Stirn — freilich noch schematisch — eingeritzten Runzeln, die von der Nase ausgehenden Falten, die naturgetreue Verjüngung der Nase an ihrer Wurzel, der durch stärkere Anwendung des Bohrers aufgelockerte Bart, dessen einzelne Strähnen aber noch recht schematisch behandelt und symmetrisch angeordnet sind, u. a. m. Es ist schwer zu entscheiden, ob mit dieser vorgeschrittenen Bildung des Kopfes ein allgemeiner Fortschritt in der ganzen Figur Hand in Hand geht. Das statuarische Motiv des David wird einem nicht recht klar. Zunächst könnte man den Eindruck haben, als sei hier ein Schreiten wiederzugeben versucht. Doch erkennt man bald, daß diese Täuschung nur auf Rechnung der photographischen Aufnahme zu setzen ist. In Wirklichkeit ist das Stellungsmotiv nicht wesentlich verschieden[1]) von dem Salomos, der auf beiden Beinen gleichmäßig ruhig dasteht. Nur scheint David recht unsicher auf den Füßen, halb stehend, halb schreitend, ohne daß man klar erkennen könnte, inwieweit bei beiden Statuen hierin die Photographie trügt. In der Gewandbehandlung darf man einen Fortschritt schon in der Tatsache an sich erkennen, daß in der Statue Davids eine künstliche Drapierung überhaupt angestrebt ist, während das Gewand Salomos in der denkbar primitivsten Weise angeordnet ist. Beiden Statuen gemeinsam sind die tief ausgehöhlten, schweren Röhrenfalten in den unteren Teilen des Untergewandes.

Ähnlich wie die Statue Davids zu der Salomos, verhält sich die Erythraea zur Tiburtina. Auch diese beiden Statuen sichtlich Werke ein und derselben, aber von der ersten ver-

[1]) In diesem Sinne hat man auch den abgebrochenen rechten Fuß nach rechts hin tretend ergänzt zu denken.

schiedenen Künstlerhand; wie dort Beweis dafür Übereinstim-
mung im Kopftypus, hier noch unterstützt durch große Ver-
wandtschaft in der Faltengebung. Die Erythraea ist vorgeschrit
tener als die Tiburtina; man beachte nur die naturalistische
Durchbildung des rechten Armes. Auch das Standmotiv ist
energischer durchgeführt, indem der rechte Fuß nach vorne
und etwas zur Seite gesetzt ist; von einer Scheidung zwischen
Stand- und Spielbein kann freilich noch keine Rede sein. Der
Faltenwurf ist bei aller Übereinstimmung im Detail im ganzen
bewegter und interessanter gestaltet.

Reymond hat richtig hervorgehoben, daß die beiden weib-
lichen Statuen besser gelungen sind als die männlichen. Das
gilt sowohl in technischer als in stilistischer Beziehung. Auf die
Vorzüge der Erythraea wurde bereits hingewiesen. Es wäre
noch nachzutragen, daß beide Sibyllen insbesondere in den
Bewegungen der Arme, in der energischen Art, wie die Schrift-
rolle gefaßt wird, ihren männlichen Genossen überlegen sind.
Reymond will alle vier Statuen enge an Andrea Pisano's Stil
heranrücken und ist sogar nicht abgeneigt, sie dem Meister
selbst zuzuschreiben.[1]) Muß diese Meinung abgelehnt werden,
folgt man williger dem „Cicerone", nach dem diese Werke
„im Anschluß an Orcagna" entstanden sind. An der genannten
Stelle wird diese Ansicht nicht näher begründet; eine Begrün-
dung ist auch durch den wiederholt hervorgehobenen voll-
kommenen Mangel an geeignetem Vergleichsmaterial außer-
ordentlich erschwert. Denn seit 1328 sind in Florenz keine
Freistatuen mehr geschaffen worden; und von den damals
entstandenen Statuen (von der Porta Romana, jetzt im Museo
Nazionale),[2]) läßt sich begreiflicher Weise keinerlei Brücke
mehr zu den Campanile-Statuen schlagen, da jene das Ende
eines Stiles bedeuten, der durch das Auftreten Andrea Pisano's
vernichtet worden ist. So sind wir denn ausschließlich auf den
Vergleich mit den Reliefs am Campanile und am Orcagna

[1]) „Nous ne pouvons pas affirmer que ces statues soient de Andrea
parce que les points de comparaison nous manquent, mais cette attribution
nous paraît assez vraisemblable". Die Zuschreibung an Andrea ist ganz
ausgeschlossen. Die Ähnlichkeit der Kronen Davids und Salomos mit der
Krone des männlichen Heiligen in der Domopera (Fig. 10) hält R. selbst
für kein ernstzunehmendes Merkmal.

[2]) Erstmalige Abbildung bei Venturi, Fig. 96, 97, 98.

Tabernakel angewiesen. Es ist von vorneherein klar, daß eine solche Gegenüberstellung von Freistatuen mit Reliefs bei der Verschiedenheit der gestellten Aufgabe keine vollkommenen Analogieen ergeben kann. Immerhin liefert sie einige Belege dafür, daß die Statuen bereits von Orcagna's Stil beeinflußt sind oder doch seinem Kunstkreise nahe stehen. Zunächst läßt sich im allgemeinen feststellen, daß die Statuen bei manchen Anklängen an Andrea's schönlinigen Stil dennoch bereits über ihn hinausgehen und in ihrer energischeren Formengebung, in den Versuchen einer größeren naturalistischen Durchbildung Orcagna's etwas herber Formensprache näher stehen als der Andrea's. Dazu kommen charakteristische Anklänge im Detail, die sich am besten an den beiden Sibyllen beobachten lassen. So zeigt der Kopftypus der Erythraea und Tiburtina eine gewisse Verwandtschaft mit manchen Köpfen der „Tugenden" in den Hexagonen des Orcagna-Tabernakels, wo z. B. Augen und Nase der „Virginitas"[1]) recht ähnlich gebildet sind wie bei der Erythraea. Ähnliche Übereinstimmungen zeigt auch die Behandlung der Haare in anderen dieser Reliefs. Doch ist der Kopftypus in diesen Figuren vom Orcagna-Tabernakel ein mehr rundlicher, während die Köpfe der Sibyllen oval gestaltet sind. Ähnliches kann man etwa an einigen Köpfen aus der Serie der sieben Planeten in den oberen Reihen der Campanile-Reliefs beobachten, die den Stil Orcagna's vorzubereiten oder schon von ihm berührt zu sein scheinen. Daß solche Beobachtungen verhältnismäßig vereinzelt bleiben, hat seinen Grund darin, daß eben wie bei den Campanile-Reliefs so auch am Tabernakel in Or San Michele sehr verschiedene Künstlerhände am Werke gewesen sind.[2]) Engere Parallelen bietet

[1]) Abb. bei Venturi, a. a. O. fig. 532.

[2]) Eine Scheidung dieser Hände ist hier nicht meine Aufgabe. Für die Reliefs am Campanile hat v. Schlosser a. a. O. den ersten Versuch dazu unternommen. Für das Orcagna-Tabernakel steht ein solcher noch aus. Das Tabernakel ist bisher merkwürdiger Weise stets nur als Ganzes genommen worden, obwohl doch bei einem so umfangreichen Werke nach dem Wesen des mittelalterlichen Zunftbetriebes a priori anzunehmen ist, daß neben Orcagna selbst eine Anzahl anderer Künstler mitgearbeitet haben. Eine Untersuchung des Originales bestätigt auch, daß sehr verschiedene Hände hier am Werke waren. Sie ist durch die in der Kirche stets herrschende Dunkelheit sehr erschwert; überdies fehlten bis vor kurzem photographische Aufnahmen einer Anzahl wichtiger Details.

das Relief in der Lünette über der Türe des Campanile (Fig. 16)
Es wird mit großer Wahrscheinlichkeit Alberto di Arnoldo zuge
schrieben, einem mittelmäßigen Künstler, dem wir schon an
Baue der Domfassade begegnet sind; dort und anderwärts ist e
auch mit Orcagna in enge Berührung gekommen.[1]) Dies Relie
nun weist eine Reihe von Merkmalen auf, die an der Statue de
Erythraea wiederkehren. Zunächst bemerkt man wieder di
Verwandtschaft im Kopftypus (man vergleiche besonders di
Augen des Jesuskindes!); auch hier wieder der Unterschie
der schon bei dem Vergleich mit den oben herangezogenen Re
liefs betont wurde, daß nämlich der Kopf der Madonna rund
licher gebildet ist und einen freundlicheren Ausdruck zeig
Diesmal kommen aber noch andere, ebenso wichtige Überein
stimmungen in der Gewandbehandlung hinzu, soweit sich der
artiges bei einem Vergleiche eines Reliefs mit einer Fre
statue überhaupt feststellen läßt. Für das Gewand der Madonn
sind u. a. jene löffelförmigen Mulden besonders charakteristisc
die am rechten Arm in der Gegend des inneren Ellenbogen
auftreten. Diese Detailform findet man aber in ganz ähnliche
nur minder ausgesprochener Bildung nicht nur im Gewan
der Erythraea an einer ähnlichen Stelle (linker Arm) wiede
sondern auch im Gewande Davids (ebenda und unter d
Achselhöhe). Dazu sei schließlich noch eine äußere Überei
stimmung erwähnt, die freilich in der Zeittracht begründ
sein dürfte: Der linke Ärmel des Jesuskindes ist ganz ähnli
wie der rechte Ärmel der Erythraea geschlitzt und durch klei
Knöpfe zusammengehalten.

Genügen alle diese Merkmale auch keineswegs, um da
Relief und die Statuen demselben Künstler zuzuschreiben, kan
dennoch auf Grund dieser und der früheren Beobachtungen a
erwiesen betrachtet werden, daß wir die Künstler der St
tuen an der Nordseite des Campanile im Kreise Orcagna
zu suchen haben.[2]) Somit sind sie etwa in die sechziger Jah
des 14. Jahrhunderts zu datieren.

[1]) Alberto di Arnoldo, gen. Alberto Fiorentino ist in der Literatur so
behandelt worden, daß sich hier ein näheres Eingehen auf seine übrigen We
erübrigt. Vgl. neuerdings den Artikel in Thieme & Becker's Künstlerlexik
1. Bd. Leipzig 1907, S. 217/8, wo auch eine ausführliche Literaturanga

[2]) Vielleicht darf in diesem Zusammenhang auch die Beobachtu
verzeichnet werden, daß die beiden Sibyllen in ihren Proportionen

Die Statuen an der Südseite des Campanile (Fig. 17—21) und andere Freifiguren.

An eine dieser Statuen knüpft sich eine alte Tradition. Doch ist diese so verwirrt und unzuverlässig, daß man sie für die stilistische Einreihung nicht verwerten kann. Hier in Kürze der Sachverhalt:

Ghiberti[1]) erzählt in seinen Kommentaren bei Maso, discepolo di Giotto: „Fu nobilissimo e molto dotto nell' una arte e nell' altra. Scolpi meraviglosamente di marmo e una figura di quattro nel campanile. Fu docto nell' uno et nell' altro genere." Der Anonymus Magliabechianus[2]) ebenfalls bei Maso: „Fece anchora di marmo una fiura di scharpello di 4 braccia, laquale è nel campanile di Santa Maria del Fiore." Das Memoriale di curiosità artistiche in Firenze, fatto dal canonico Antonio Petrei[3]) berichtet (im Abschnitt: Santa Maria del Fiore): „Tre fiure grandi verso i pupillj: Il Mea dipintore .... Una fiura grande verso i pupilli: Giottino." Endlich Vasari[4]) in der vita seines „Tommaso detto Giottino": „Trovasi per ricordo di molti che ne scrissero, che Tommaso attese alla scultura e lavorò una figura di marmo nel campanile di S. M. d. F. di Firenze, di braccia quattro, verso dove oggi sono i Pupilli" (d. h. gegen das Findelhaus zu, heute Bigallo).

Von den hier mitgeteilten Quellenstellen besitzt allein die Nachricht Ghiberti's selbständigen Wert. Der Magliabechianus geht hier wie anderwärts offenbar auf Ghiberti zurück. Petrei's Memoriale ist nach Frey „eine rohe, unglaublich flüchtig und hastig hingeschriebene Kompilation", die im wesentlichen aus seiner Beschäftigung mit der Abschrift des libro di Antonio Billi hervorgegangen ist, aber auch schon bei Vasari starke Anleihen gemacht hat. Der sonst nirgends erwähnte „Mea dipintore" ist nach Frey's sachlich ansprechender Vermutung[5]) —

den weiblichen Heiligen in dem Nardo di Cione, dem Bruder Orcagnas, zugeschriebenen „Paradies" übereinstimmen (Fresko in Santa Maria Novella, Capella Strozzi). Auch dort die überlangen Körper mit den unverhältnismäßig kleinen ovalen Köpfen.

[1]) Commentarj di Lorenzo Ghiberti ed. Frey („Slg. ausgew. Biogr. Vasari's" etc. III. Berlin 1886) VII, p. 38.

[2]) ed. Frey, Berlin 1892, p. 56.

[3]) in Frey's „Libro di Antonio Billi", Berl. 1892, Aggiunte dell' Editore p. 55.

[4]) ed. Milanesi, vol. I. p. 629.

[5]) a. a. O., p. 101. Ihre paläographische Zulässigkeit müßte an der

„Andrea Pisano"; schreibt Petrei doch auch einen Teil d
Campanile-Reliefs diesem rätselhaften Mea zu. Folgt man Fre
Angaben, daß Petrei bereits Vasari's Viten benützt habe,
auch die Zuschreibung der fraglichen Statue an Giottino lei
erklärlich. Denn es ist ja genugsam bekannt, wie Vasari a
Maso di Banco und Giottino einen einzigen Künstler
bildet hat, eben jenen „Tommaso di Stefano detto Giottino", d
er nun seinerseits die von Ghiberti erwähnte Statue zuschre

Mit Ghiberti allein haben wir uns also auseinanderzusetz
Dieser ganze quellenkritische Apparat mußte aufgeboten w
den, um zu diesem Ergebnis zu gelangen. Aber auch Ghiber
Nachricht gestattet keine weiteren Schlüsse. Denn ist es a
wahrscheinlich, daß er hier eine der Statuen an der Südse
im Auge hat (vgl. Seite 68), so ist doch nirgends gesa
welche der vier Statuen er dem Maso zuschreibt! Die v
wickelte Giottino-Frage, zu der Vasari's kühne Kombinat
Anlaß gegeben hat, kann natürlich hier nicht einmal
streift werden. Wenigstens die Werke Maso's sind
kurzem durch Venturi[1]) kritisch gesichtet worden, des
hierauf bezüglichen Ausführungen auch Wickhoff[2]) zugestim
hat. Freilich ist dadurch Maso's malerisches oeuvre derart e
geschrumpft, daß ein Vergleich mit den Campanile-Statu
an und für sich mißlich, weder für noch wider sichere Argume
zu ergeben vermag; überdies sind Maso's Hauptwerke,
Fresken in der S. Silvestro-Kapelle von Santa Croce, groß
teils sehr zerstört. Maso's Lebensdaten[3]) wären allenfalls
Ghiberti's Zuschreibung in Einklang zu bringen, wenn m
diese auf die älteste der Statuen an der Südseite bezieht,
man, wie wir gleich sehen werden, noch in die sechziger Ja
setzen darf. A priori hat ja die Angabe, daß Maso sich a
als Plastiker betätigt habe, nichts Unwahrscheinliches, w

Hand der Originalhandschrift überprüft werden. (Mea = Andrea; dipin
sei Lesefehler Petrei's für Pisano).

[1]) Venturi, Storia dell' arte italiana V: La pittura del Trecento
sue origini. Milano 1907.

[2]) In der Besprechung des genannten Werkes, Kunstgeschichtl
Anzeigen 1908, Heft 2, Seite 45.

[3]) Nach Venturi a. a. O.: „matricolato all' Arte de' medici e d
speziali tra il 1320 e il 1352, ascritto alla Campagnia di San Luca a Fire
nel 1350". Er könnte also ganz gut bis in die sechziger Jahre hi
gelebt haben.

man die Universalität so vieler Trecentokünstler (Giotto, Orcagna usw.) in Rechnung zieht. Doch liegen hier die Dinge eben nicht so verhältnismäßig einfach wie bei dem „Malerplastiker" Orcagna, von dem wir auf beiden Gebieten gesicherte Werke besitzen, auf Grund deren die Einheitlichkeit seines Stiles trotz des verschiedenartigen Mediums klar zu erkennen ist. Milanesi[1]) hat ein sehr beachtenswertes Datum zur Interpretation der zitierten Stelle Vasari's beigebracht: Er macht einen Bildhauer Tommaso di Stefano „matricolato all' arte de' maestri di pietra il 20 dicembre 1385" namhaft; dieser habe vielleicht Vasari Anlaß zur Konstruktion seines „Tommaso di Stefano detto Giottino" gegeben.[2]) (Ghiberti's Autorität wäre dabei gewahrt, da ja „Maso" eventuell als Abkürzung für „Tommaso" stehen könnte.) Auch diese Meinung hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich, wenn man die Angaben der Quellen auf die Statue bezieht, deren Entstehungszeit tatsächlich bereits in die achtziger Jahre fallen dürfte. Bezieht man aber die Quellen (mit ebenso viel Berechtigung) auf die älteste Statue, hat, wie gesagt, auch die Zuschreibung an Maso di Banco einige Möglichkeit für sich. Man sieht also, wir werden gut daran tun, angesichts dieser Unsicherheit der Überlieferung und der daraus resultierenden mannigfaltigen Interpretations-Möglichkeiten die verwirrte literarische Tradition in der folgenden

[1]) Im Kommentar seiner Vasari-Ausgabe, vol. I, p. 622.

[2]) Hier ist ein kleiner Irrtum Kallabs (Vasaristudien, hgg. v. J. v. Schlosser, Wien 1908, S. 154) zu berichtigen, der sagt, Vasari (1. Ausgabe von 1550, Torrentino) habe irrtümlich „statt vier nur drei Campanile-Statuen genannt". (ed. cit. p. 160). Die zitierte Stelle der Erstausgabe lautet: „(Andrea Pisano) prese a fare da gli operai tre figure, che sono braccia quattro che andarono nel campanile nelle Nicchie sotto le finestre; et finite furon messe su da quella banda, dove oggi stanno i Pupilli; cio, è verso mezo giorno". Doch hat Kallab vergessen, daß Vasari auch die vierte Statue erwähnt: In derselben Ausgabe p. 190, in der vita des „Tommaso Fiorentino pittore detto Giottino": „Trovasi per l'openione di molti, che cio scrissero, che Tommaso attese alla scultura, et in quella arte lavorò una figura di marmo nel Campanile di S. M. d. F. di Firenze di bracchia quattro, verso dove oggi sono i pupilli".

O. Sirén's „Giottino" (Kunstwissenschaftliche Studien hgg. in Verbindung mit den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1908), der erst nach Abschluß des Manuskriptes erschienen ist, hat nichts Neues zur Interpretation der im Text behandelten Quellenstellen beigebracht.

Betrachtung ganz auszuschalten und wieder einmal dem Stile d
Statuen als der einzigen untrüglichen Quelle allein zu vertrau

Für eine nähere ikonographische Bestimmung fehlen a
die Anhaltspunkte, wie sie bei den Statuen der Nordseite dur
die Inschriften der Basen und den Text der Schriftrollen ge
ben waren. Jedenfalls haben wir auch hier „prophetae" v
uns, drei davon tragen Schriftrollen, der vierte auffallend
Weise Tafeln.[1]) Es läge nahe, an die vier großen Propheten
Gegenstück zu den Sibyllen, David und Salomo an der Nordse
zu denken. Freilich wäre dann der Prophet Jeremias am Ca
panile zweimal dargestellt, da eine Statue Donatello's an
Westseite laut Schriftrolle diesen Namen trägt. Doch ist imm
hin die Annahme möglich, daß man zu ihrer Entstehungsz
die so viel früher entstandenen Statuen der Südseite ber
nicht mehr klar zu deuten wußte oder aus irgend einem Grun
sich nicht mehr streng an den ursprünglich geplanten Zyk
gehalten hat. Jedenfalls soll auf die obige Vermutung kein
sonderer Wert gelegt werden.[2]) Denn es ist ja bekannt,
derselbe Mangel jedes kennzeichnenden Attributes noch
den meisten Quattrocento-Statuen des Campanile, so ins
sondere bei einigen Werken Donatello's, Anlaß zu den mann
fachsten, oft ganz vagen Deutungsversuchen gegeben hat,
hier dann auch im Verein mit der unklaren Ausdruckswe
falsch bezogener Urkunden falsche Datierungen der bet
fenden Statuen verursacht haben.

Vor der stilistischen Untersuchung der vier Statuen
Nordseite muß abermals wie bei denen der Südseite na
drücklich betont werden, daß sie deutlich für Untersicht
rechnet sind. Diese Berücksichtigung des zukünftigen Sta
ortes konnten wir bereits wiederholt an früher besproche
Werken beobachten. So erscheint schon im Trecento das
gestrebt, was einen der stolzesten Ruhmestitel Donatello's
macht. Vasari's Erzählungen von der Zurechtstutzung

[1]) An Moses (mit den Gesetzestafeln) ist natürlich nicht zu den
da diese Statue in keiner Weise dem durch die Tradition für de
Darstellung festgelegten Typus entspricht.

[2]) Diese und die größte Zahl der folgenden Statuen, für die sich meis
denselben Gründen ebenfalls keine bestimmten Namen finden lassen, sin
Text der Kürze halber nach den Nummern der beigegebenen Abbildu
bezeichnet.

Quattro coronati Nanni's di Banco durch Donatello,[1]) von der Aufstellung der Statue des h. Marcus, die in der Werkstatt des Künstlers heftiges Mißfallen, nach ihrer Versetzung in das für sie bestimmte Tabernakel an Or San Michele aber sofort hellste Begeisterung erregte, sind ja schon oft zu diesem Thema herangezogen worden. Man hat dabei aber zu betonen vergessen, daß das Prinzip schon viel früher in Florenz erkannt und seine Erfüllung bis zu einem gewissen Grade wenigstens erreicht worden war.[2]) An den Statuen der Nordseite des Campanile kommt einem diese künstlerische Berechnung erst klar zum Bewußtsein, wenn man die hier abgebildeten neueren Photographieen mit den älteren, ebenfalls Alinari'schen Aufnahmen vergleicht, die von einem offenbar zu hoch gelegenen Standpunkt aus ausgeführt wurden. Man vermag in diesen älteren Aufnahmen kaum dieselben Werke wiederzuerkennen. Die Statuen erscheinen hier des besten Teiles ihrer Wirkung beraubt, auch in ihren Proportionen höchst unglücklich. Ein besonders charakteristisches Beispiel liefert die Photographie des Propheten mit den Schrifttafeln; der pathetische Aufblick des Kopfes geht in der älteren Aufnahme (Fig. 20 — vgl. Fig. 21) vollkommen verloren, so daß dieser Prophet dort eher mürrisch vor sich hinzublicken scheint. — Vasari zollt diesen vier Statuen ein ungewöhnlich hohes Lob, wenn man bedenkt,[3]) wie mühselig er sich im allgemeinen mittelalterlichen Werken gegenüber Bewunderung förmlich abringen muß: „Le quali figure furono tenute in quel tempo più che ragionevoli".[4]) Sollte er da nicht

[1]) Die erstere Erzählung trägt deutlich anekdotischen Charakter.

[2]) Das hat z. B. Semper in seiner Monographie über Donatello (Wien, 1875) in besonders schroffer Weise getan: „So kehrt Donatello mit dieser Berechnung der Wirkung seiner Werke von dem für sie bestimmten Standort aus, zu Traditionen zurück, die seit der antiken Kunst bis zu seinem Auftreten in gänzliche Vergessenheit geraten waren." (a. a. O., S. 90.) Demgemäß glaubt Semper i. f. zur Erklärung dieser „Neuerung" Donatello's bis auf die Antike zurückgehen zu müssen. Ist es da nicht viel wahrscheinlicher und näherliegend, daß Donatello zumindest die Anregung zu dieser Berechnung von Werken seiner Vaterstadt wie etwa eben von den besten der Campanile-Statuen empfangen hat, die er von Jugend an täglich vor Augen hatte?

[3]) Zu Vasari's Standpunkt gegenüber der mittelalterlichen Kunst vgl. jetzt auch Kallab's Vasaristudien ed J. v. Schlosser, Wien und Leipzig 1908; Entwürfe und Fragmente 4: „Zu Vasari's historischer Kritik des Trecento", S. 415/7.

[4]) ed. Milanesi, vol. I., p. 489.

gerade jenen Vorzug der Berechnung des Standortes im A
gehabt haben? Wissen wir doch, wie sehr er zu wiederho
Malen,[1]) besonders in der vita Donatello's, mit Recht die gr
Wichtigkeit dieses Prinzipes bei Werken der Bildhauerk
hervorgehoben und klar erkannt hat. Jedenfalls haben Spä
wie Richa[2]) Vasari's Lob in diesem Sinne ausgedeutet: (
enge Anlehnung an die freilich von Richa nicht zitierte St
Vasari's geht aus dem Wortlaut hervor:) „I quattro pro
nelle altre Nicchie, che seguono, sono di Andrea Pisano, (ben
da alcuni si credono esser parte di Nicolo Aretino) e
quel tempo, in cui furono scolpite, sono riputate degne
stima, e dall' alto per vero dire fanno ragionevole figu

Die stilistische Untersuchung dieser Statuen lehrt, daß
besten unter ihnen dieses Lob vollauf verdienen; sie zei
einen bedeutenden Fortschritt gegenüber den Statuen der N
seite. Diesen steht nur der als Figur 17 abgebildete Prophet n
sehr nahe, der daher auch noch einen recht befangenen Eindr
macht. Von da führt die Entwicklungslinie über den Proph
Fig. 18 zu dem Fig. 19 und erreicht schließlich in
Propheten mit den Schrifttafeln (Fig. 20 u. 21) ihren Höhepu
Die durch den Anfangs- und Endpunkt dieser Reihe repräs
tierten Entwicklungsstufen sind aber durch einen so gewalti
Abstand von einander getrennt, daß man hier im Gegens
zu den früher behandelten Campanile-Statuen genötigt s
wird, zwischen diesen beiden Werken auch einen größe
zeitlichen Abstand anzunehmen. Demnach könnte die oben
die altertümlichste bezeichnete Statue noch ganz gut in
sechziger Jahren entstanden sein, während der Prophet
den Tafeln kaum vor den achtziger Jahren geschaffen wor
sein kann, da man beim ersten Blick die weite Kluft erke
die diese Statuen in jeder Hinsicht von einander trennt.

Der Prophet Fig. 17 ist in die Nähe der Tiburtina

[1]) Z. B. in folgenden Worten: „Ondedi costui si può dire,
tanto lavorasse col giudizio, quanto con le mani, atteso che molte
si lavorano e paiono belle nelle stanze, dove son fatte, che poi cava
quivi e messe in un altro luogo e a un altro lume o più alto, fanno
veduta e riescono il contrario di quello, che parevano.“ (Slg. aus
Biogr. Vasari's hgg. v. Frey I. vita di Donatello, Berlin 1884, S. 9.)

[2]) Notizie istoriche delle chiese fiorentine, Firenze 1757, tomo
p. 65.

der Nordseite zu rücken. Die Gewandbehandlung bietet zahlreiche Parallelen, das Standmotiv ist recht verwandt; in beiden Fällen bemerkt man hier denselben Fehler, daß nämlich beide Füße nach derselben Richtung zu treten scheinen, ein Eindruck, der hier wie dort dadurch verschuldet wird, daß die Falten des Untergewandes oberhalb der Füße nach der gleichen Richtung hin umbiegen. Im allgemeinen bedeutet die Prophetenstatue einen kleinen Rückschritt gegenüber der Sibylle, wenn man beobachtet, wie der Prophet den rechten Arm ängstlich an den Leib gepreßt hat, um mit der Hand[1]) den Mantelzipf zu halten, und mit diesem traditionell hergebrachten Motiv das energische Übergreifen des rechten Armes bei der Tiburtina vergleicht. Dies schon verrät einen minder begabten Künstler. Diese geringe Fähigkeit erklärt auch den Umstand, daß der Schöpfer der Prophetenstatue es nicht vermocht hat, für sie einen neuen Kopftypus zu erfinden, und sich lieber damit begnügt, den Kopf des Saturn aus einem der Reliefs in der Serie der sieben Planeten zu kopieren. Die auffallende Übereinstimmung der beiden Köpfe hat schon Venturi[2]) hervorgehoben. Doch begnügt man sich besser mit der Konstatierung der Tatsache, als daß man Venturi folgend vorschnell daraufhin die gleiche Hand annimmt; jedenfalls ist es sicher unrichtig, auch den ganz abweichend gebildeten Propheten Figur 18 derselben Hand zuzuweisen.[3]) Welchen Wert aber kann es haben, wenn Venturi sich wiederholt in weitläufigen Hypothesen darüber ergeht, welchem aus den Urkunden bekannten

[1]) Diese Hand ist ergänzt.

[2]) a. a. O., p. 478.

[3]) Ebenso haltlos schreibt Venturi den in unserer Reihe an dritter Stelle stehenden Propheten und den mit den Schrifttafeln einem Meister zu und identifiziert ihn mit dem Urheber der Reliefs der sieben freien Künste und der sieben Tugenden (p. 679 f.). Es ist an und für sich ein großer Fehler, daß Venturi die Gruppe dieser vier Statuen, von denen zumindest drei in Beziehungen zu einander stehen, derart auseinander reißt und an zwei räumlich so weit getrennten Stellen seines Werkes behandelt. Derselbe Fehler haftet auch seiner Betrachtung der Campanile-Reliefs an (deren Verteilung an einzelne Künstler übrigens von der v. Schlosser's (a. a. O.) abweicht, eine überaus schwierige Frage, auf die hier nicht einzugehen ist). Darin liegt ein charakteristisches äußeres Zeichen der Unübersichtlichkeit des Werkes; diese willkürliche Anordnung verrät zugleich einen Mangel des inneren Aufbaues.

Künstlernamen die einzelnen Statuen zuzuschreiben sind? Denn die von ihm genannten Künstler sind zum Teil ausschließlich aus den Urkunden bekannt, wo zumeist nur von Marmorlieferungen für den Campanile die Rede ist; nur nach der Fülle der Aufträge, der Höhe der an die einzelnen geleisteten Zahlungen läßt sich ihre größere oder geringere Wichtigkeit beurteilen. Ähnliche Verhältnisse wurden ja schon gelegentlich der an der alten Domfassade arbeitenden Künstler beobachtet, wo auch bereits der geringe Nutzen solcher Kombinationen, ja der daraus wiederholt erwachsene Schaden betont wurde. So vergißt Venturi hier über der Frage nach den Namen der Künstler, die bei Untersuchungen über mittelalterliche Plastik doch nur von sekundärer Bedeutung sein kann, die Betrachtung der Monumente selbst, die Analyse ihres Stiles, die Feststellung der Entwicklungsstufe der einzelnen Statuen und ihres gegenseitigen Verhältnisses, lauter ungleich wichtigerer Fragen, die er entweder gar nicht erörtert oder mit kurz hingeworfenen allgemeinen Bemerkungen abtut. [1]) Was können vollends zur Erkenntnis des Stiles jene billigen Weisheiten und allgemeinsten Analogien zur Entwicklung der französischen Plastik nützen, die Reymond[2]) gelegentlich dieser Campanile-Statuen vorbringt? Entsprechend den obigen Ausführungen wird daher hier wie noch oft im Folgenden die Frage nach den Künstlern der Statuen aus dem Spiele gelassen. Hat doch auch v. Schlosser in wohlbegründeter Zurückhaltung bei seiner Untersuchung der Campanile-Reliefs[3]) einbekannt, daß auch für diese eine Antwort darauf derzeit noch nicht zu geben sei

[1]) Natürlich ist dies z. T. damit zu entschuldigen, daß eine derartig ausführliche Untersuchung nur Aufgabe einer Spezialarbeit sein kann. Doch widmet Venturi den einzelnen Monumenten meist eine so ausführliche Beschreibung, die durch die beigegebenen Abbildungen überflüssig wird, läßt ferner auch weit minder wichtigen Monumenten eine so ausführliche Würdigung zuteil werden (vgl. Swarzenski's Besprechung a. a. O.), daß hier doch wohl ein prinzipieller Mangel zutage tritt.

[2]) a. a. O., p. 168. Z. B.: „L'école de Nicolas de Pise avait été majestueuse comme l'école française des premières années du XIII siècle et celle d'André de Pise gracieuse et élégante comme l'école française de la fin de ce siècle. Dans les statues du Campanile apparaît une nouvelle tendance, semblable à une troisième manière qui se fit jour en France au cours du XIV siècle, je veux parler de la recherche de l'effet et du mouvement" u. s. w.

[3]) a. a. O., S. 62.

Selbst eine Scheidung der einzelnen Hände innerhalb der Gruppe dieser vier Statuen bereitet große Schwierigkeiten und ist kaum mit Sicherheit zu geben. Ein eingehender Vergleich lehrt, daß man nicht zwei dieser Statuen mit annähernder Gewißheit demselben Meister zuweisen kann, da selbst jene unter ihnen, die in hiefür sonst entscheidenden Dingen wie z. B. in der Gewandbehandlung auffallend übereinstimmen, andererseits wieder in den Köpfen oder technischen Eigenheiten ganz disparate Eigenschaften aufweisen. Statt nun vier verschiedene Meister anzunehmen, halte ich es für wahrscheinlicher, daß hier an ein und derselben Statue vielleicht mehr als eine Hand am Werke war. Diese aus dem Stil der Statuen erschlossene Annahme gewinnt an Boden, wenn man bedenkt, daß ein solcher Vorgang in dieser Zeit die ganz allgemeine Gepflogenheit war. Nicht nur, daß in zahlreichen Fällen Statuen vorerst von Malern entworfen und hinterher bemalt wurden, sind sogar oft bis zu fünf Bildhauern gleichzeitig oder der Reihe nach an demselben Werke tätig gewesen, wie aus den Urkunden unzweifelhaft hervorgeht.[1]) Mehr als die ersterwähnte Tatsache hat der zweite Umstand es verschuldet, daß wir in der Mehrzahl der Fälle nur höchst selten zu einer klaren Erkenntnis der künstlerischen Einzelpersönlichkeit vordringen können. So sollte denn die oben angeführte Tatsache allein schon eine hinreichende Warnung davor sein, die Geschichte der Trecentoskulptur in erster Linie als Künstlergeschichte aufzufassen, wie dies noch vor kurzem durch Venturi geschehen ist.

Nun zurück zu den Monumenten, die zu dieser notwendigen kleinen Abschweifung geführt haben. Gleich der zweite Prophet der Reihe (Fig. 18)[2]) verrät Absichten, die nicht nur

[1]) Zur Illustration des Gesagten gleich hier ein sehr bezeichnendes Beispiel aus den im Folgenden behandelten Werken: Das Relief der „Carità" an der Loggia dei Lanzi. Die Zeichnung lieferte Agnolo di Taddeo Gaddi; die Statue selbst wurde zunächst Luca Giovanni da Siena in Auftrag gegeben, der wohl auch mit der Arbeit bereits begonnen hatte, als zwei Jahre später Jacopo Piero Guidi mit der Fortführung der Aufgabe betraut wurde. Dazwischen scheint noch Piero di Giovanni Tedesco eine kurze Zeit lang an dem nämlichen Relief tätig gewesen zu sein. Endlich wird noch der Maler Lorenzo di Bicci „pro pictura et ornatu" der fertigen Arbeit bezahlt.

[2]) Die rechte Hand und der Unterarm scheinen modern ergänzt.

dem in Anlehnung befangenen Bildhauer der zuerst betrach-
teten Statue, sondern auch den an der Nordseite des Campanil
tätigen Künstlern noch völlig ferne lagen. Diesem Prophete
wohnt eine Energie inne, die den früher behandelten fremd
war. Ein Streben nach Konzentration des künstlerischen Aus-
drucks beherrscht das ganze Werk. In formaler Hinsich
äußert sich diese Tendenz in der Gewandbehandlung. Sta
des traditionellen Faltenwurfes, wie ihn etwa die als Fig. 1
abgebildete Statue zeigt, ist hier der Versuch gemacht, einer
einzigen Motiv, der von links oben nach rechts unten laufende
Falte, das ganze übrige Obergewand unterzuordnen. Freilic
versteht der Künstler noch nicht, die Fruchtbarkeit diese
Kompositionsprinzipes im Sinne einer gesteigerten Monumen-
talität auszunützen, und verdirbt sich selbst dessen Wirkung
indem er neben der einen Hauptfalte allzuviel kleinere Falten-
züge anbringt. Ein ähnliches Streben nach Konzentration da
man vielleicht auch am Kopf der Statue darin erblicken, da
hier im Gegensatz zu den früher behandelten Werken zu
erstenmal der Blick der Augen dem ganzen Antlitz seine
Charakter gibt. Die Wirkung des Kopfes ist trotz manch
naturalistischer Züge insbesondere durch die stark manirier
Behandlung des Bartes, dessen einzelne Strähnen zu kompl
ziert verschlungenen Wickeln vereinigt sind, beeinträchtigt; d
Behandlung des Haupthaares entspricht noch vollkommen d
im Kreise Andrea Pisano's üblichen (hiezu vgl. man z. I
den männlichen Heiligen der Dompera Fig. 10). — Der drit
Prophet (Fig. 19) kann seinen Zusammenhang mit dem eb
betrachteten nicht verleugnen; doch bedeutet er einen gewa
tigen Schritt nach vorwärts. Der Zusammenhang der beid
Statuen zeigt sich zunächst in charakteristischen Übereinstim-
mungen im Detail. Auf die ganz verwandte Behandlung d
Haupthaares ist nicht allzu viel Gewicht zu legen, da si
wie schon bemerkt, in beiden Fällen auf ältere Vorbilder zu-
rückgeht. Dazu gesellen sich aber auch große Ähnlichkeite
in Einzelheiten der Gewandbehandlung; an beiden Werke
findet man die gleichen scharf herausgezogenen Falten d
Obergewandes (besonders etwa in der Mitte der ganzen Figu
rechts) mit den kleineren Furchen zwischen den Hauptzügen
Sieht man die beiden Statuen längere Zeit nebeneinander, e

kennt man aber auch eine Verwandtschaft im Grundmotiv der Gewandung. Denkt man den Mantel des als Fig. 19 abgeb. Propheten von der rechten Schulter hinter den Rücken hinabgerutscht und im ganzen etwas nach links und dann abwärts verschoben, ergibt sich, daß wir es bei der im Vorhergehenden betrachteten Statue nur mit einer Variante derselben Drapierungsart zu tun haben. Freilich ist das Motiv bei dem Propheten Fig. 19 so ungleich großzügiger durchgeführt, daß man es zunächst kaum wiedererkennt. Erst in dieser Gestalt aber zeigt es klar, daß es der Künstler nicht aus Eigenem erfunden hat. Deutlich verrät es so seinen Ursprung: Es ist der Drapierung antiker Gewandfiguren nachgebildet. Derartigen Entlehnungen antiker Gewandmotive werden wir bei den im Folgenden besprochenen Statuen noch oft begegnen; in ihren weiteren Konsequenzen führen sie schließlich im zweiten Jahrzehnt des Quattrocento zu jenen Figuren Nanni's di Banco, deren Faltenwurf geradezu sklavisch nach der Antike kopiert ist. — Nicht nur in der Komposition des Gewandes geht der Künstler der Statue Fig. 19 über den Propheten Fig. 18 hinaus. Auch dieser steht gleichmäßig auf beiden Beinen, Stand- und Spielbein sind nicht unterschieden. Aber das statuarische Motiv ist energischer durchgeführt; die ganze Gestalt hat dadurch an Standfestigkeit gewonnen, daß der linke Fuß etwas nach vorn und zur Seite gesetzt ist. Einen weiteren Fortschritt bedeutet die leichte Neigung des Kopfes im Gegensatz zur starrren Frontalität der Köpfe der beiden ersten Statuen an der Südseite. Der Typus des Kopfes geht noch auf den des Propheten Fig. 17, somit indirekt auf das Saturn-Relief zurück; freilich erscheint er infolge der erwähnten Neigung, des sinnenden Blickes der Augen weit lebensvoller. Die Bartbehandlung entspricht dem alten Schema, erscheint aber durch Anwendung einer eigenartigen Bohrtechnik erheblich verändert.

Der Prophet mit den Schrifttafeln endlich (Fig. 21), der vierte in der Reihe, läßt alle seine Genossen weit hinter sich zurück. Dieser Künstler hat Anleihen bei der Antike nicht nötig. Aus eigener Kraft erreicht er monumentale Wirkung. Es wurde schon anläßlich des Vergleiches der älteren und neueren photographischen Aufnahmen bemerkt, daß diese Statue in besonders trefflicher Weise für ihren hohen Standort berechnet

ist, an dem sie erst zur vollen Geltung kommt. Dazu ist hie
noch nachzutragen, daß dieser Künstler es bereits meisterha
versteht, zur Erreichung dieses Zieles die Kontrastwirkung vo
Licht und Schatten auszunützen. Aus diesem Grund ist hie
alles kleinliche Faltenspiel im Untergewand ausgemerzt. De
Mantel umhüllt fast die ganze Gestalt; seine Gliederung erfol
in großen Flächen, da der Bildhauer erkennt, daß alles übe
flüssige Faltenwerk vom Erdboden aus ja doch nicht sichtba
würde, die monumentale Wirkung vielmehr nur beeinträchtige
könnte. Diese Beobachtung steht in vollem Einklang mit de
Bemerkungen, die v. Schlosser an jene Reihen der Campanil
Reliefs geknüpft hat, die er „dem III. Schüler Andrea Pisano's
zuschreibt. Denn schon in ihnen findet er eine „meisterhaft
fast impressionistisch zu nennende Abwägung von Licht un
Schatten", die derselben Rücksichtnahme auf den Bestimmung
ort entsprungen ist. — Einen großen Fortschritt gegenüber de
früher betrachteten Statuen bedeutet auch der Kopf des Pr
pheten. Wohl liegt ihm noch derselbe Typus zugrunde, i
Detail zeigt vor allem die ganz gleiche Haarbehandlung deu
lich den Zusammenhang. Völlig neu ist aber der Ausdru
des Kopfes, der pathetische Aufblick. Man wäre angesich
der Qualität der Statue und der Beobachtungen v. Schlosser
an den Campanile-Reliefs fast versucht, in der Behandlu
des Bartes impressionistische Tendenzen zu erkennen, Ansät
zu jener abbozzierenden Manier Donatello's, für die Vasa
mit Recht nicht Lobesworte genug finden kann. Doch i
hier dieser Eindruck wohl nur dem schlechten Erhaltung
zustand der betreffenden Gesichtspartieen zuzuschreiben; de
der Bart kann ursprünglich unmöglich so behandelt g
wesen sein, wie es heute den Anschein hat, da dies mit d
Bildung des Haupthaares, die noch ganz der älteren Wei
entspricht, nicht in Einklang zu bringen wäre. —

Diese eingehende Untersuchung der Campanile-Statuen e
spart uns eine nähere Betrachtung der wenigen anderen Werk
die sonst noch auf dem Gebiete der statuarischen Plastik (a
gesehen von den zur Domfassade gehörigen Statuen) seit d
Mitte des Jahrhunderts in Florenz geschaffen worden sin
Für sie genügt ein Hinweis auf die reichlich vorhandene Li
ratur, wo man auch Abbildungen dieser Statuen und Stat

etten findet, deren Zahl so gering ist, daß man sie förmlich an den Fingern abzählen kann:

Die Madonna zwischen zwei Engeln im Bigallo, urkundlich von dem schon genannten Alberto di Arnoldo in den Jahren 1359—1364 ausgeführt. Das Werk steht ersichtlich unter dem Einfluß des Orcagna, wie namentlich die Kopftypen zeigen. Es ist vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus ohne besonderes Interesse; die Figuren sind nicht wirklich plastisch gesehen und haben keine räumliche Tiefe. Vielleicht darf man hieran den Bildhauer erkennen, der sonst nur im Relief zu arbeiten gewohnt ist. Während Alberto di Arnoldo aber seine Madonnenreliefs, von denen wir im Früheren ein Beispiel kennen gelernt haben, durch anmutige Züge zu beleben weiß, ist er in seiner Statue im Bigallo nicht über alte pisanische Kompositionsschemata hinausgekommen. Ein gewisses Interesse verleiht dieser Madonna so nur der Umstand, daß sie einen Beleg zu der mittelalterlichen Idee des „Simile"[1]) liefert: „La quale figura dee essere di quella bontà e maesterio che la figura di Nostra Donna in Pisa .... e se non fosse bella come quella di Pisa, non si debba torre."[2])

Die bekannte Statuette eines musizierenden Engels im Museo Nazionale, wahrscheinlich ebenfalls aus Orcagnas Kreis, von guter Qualität.

Eine geringe Statuette (Prudenza?) im Museo Nazionale, von Venturi wohl mti Recht Betto di Firenze zugeschrieben.

Endlich seien im Vorübergehen noch die zahlreichen Statuetten erwähnt, die die Fensterumrahmungen an Or San Michele (innen und außen) schmücken. Im Jahre 1367 hat man den Plan gefaßt, die bis dahin offene Loggia zu schließen. Die Mehrzahl dieser Statuetten dürfte daher in den siebziger Jahren entstanden sein. An Ort und Stelle sind sie heute zumeist durch moderne Ergänzungen ersetzt; der Rest ist durch Verwitterung oder starke Restaurierung bis zur Unkenntlichkeit verändert. Einige dieser Statuetten sind noch vor der Re-

[1]) Vgl. J. v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXIII (1903), Heft 5, S. 279—338, der andere Beispiele aus dem Reiche der Plastik bringt. (S. 321.)

[2]) Diese Urkunde ist oft abgedruckt, z. B. bei Poggi-Supino-Ricci, La Compagnia del Bigallo, Rivista d'arte anno II (1904) n. 10 u. 11.

staurierung in das Museo Nazionale gekommen.[1]) Mit richtigem Blicke hat Venturi[2]) drei davon zur Abbildung gewählt, die er wohl mit Recht Simone di Francesco Talenti, dem damaligen Bauleiter an Or San Michele zuschreibt. Diese drei Statuetten sind in der Tat interessant, da sie in Florenz vielleicht die einzigen Beispiele jener Kompositionsart bieten, die man als das „System des gotischen Schwunges" bezeichnen kann. Die übrigen sind recht geringe Steinmetzarbeiten. Ich füge eine weitere Abbildung nach einem dieser Werke (Figur 22) hinzu, die im allgemeinen kein besonderes Interesse erwecken können. Der Kopf dieser Statuette geht mit dem Kopfe auf dem Campanile-Relief der „Geometria" zusammen. So haben wir hier ein abermaliges Zeugnis von der langen Einwirkung der in den Campanile-Reliefs vorgebildeten Typen, die wir schon an den Statuen am Campanile beobachtet haben.

Die Statuen der Talenti'schen Domfassade.

Mit dieser Betrachtung einer Reihe von Werken aus den sechziger bis achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts wurde eine genügende Grundlage gewonnen, um nunmehr eine größere Gruppe von Statuen einzuführen, die, bisher so gut wie unbeachtet, aller Wahrscheinlichkeit nach dem plastischen Schmucke der alten Domfassade angehört haben.

Vasari[3]) berichtet in der vita des Andrea Pisano (unmittelbar an die Beschreibung der Bonifazstatue anschließend)

---

[1]) In Campani's Guida del R. Museo Nazionale (1884), p. 61 Nummer 22, 26, 64, 65, 66. 75, 77, 81 des letzten offiziellen Katalogs (1898).

[2]) storia etc. IV., Fig. 583, 584, 585. Freilich verwirkt er gleich darauf dies Verdienst wieder, indem er (Fig. 582) auch die ornamentale Einfassung der Eingangstür an Or San Michele als Werk des Simone di Francesco Talenti abbildet. Denn Fabriczy (Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo, Rep. f. Kunstwissenschaft, XXV. Band, S. 157—159) hat schon 1902 nachgewiesen, daß sie erst von Niccolò d'Arezzo im Jahre 1409 geschaffen wurde. (Überdies ist nur die Statuette zu äußerst rechts alt, die anderen drei sind offenbar moderne Ergänzungen.)

[3]) ed. Milanesi, vol. I., p. 484. (Von den Statuen der Domfassade, die Vasari an der zitierten Stelle weiter erwähnt, wird noch im Folgenden die Rede sein.) Auf diese Stelle Vasari's gehen die Angaben des viel späteren Baldinucci zurück (Fil. Baldinucci, Notizie de' Professori d

„Facendo poi Andrea, per la porta del mezzo di detta chiesa (i. e. S. Maria del Fiore), in alcuni tabernacoli ovver nicchie, certe figurine di profeti; si vide ch' egli avea recato gran miglioramento all' arte, e che egli avanzava in bontà e di segno tutti coloro che insino allora avevano per la detta fabbrica lavorato. Onde fu risoluto che tutti i lavori d'importanza si dessono a fare a lui, e non ad altri." Vasari hat hier wahrscheinlich jene Statuen im Auge, die auch auf der Zeichnung der Domopera (Fig. 2) in den Laibungen des Hauptportales, freilich arg verwischt, abgebildet sind.

Einen Teil dieser Werke nun glaube ich in einer Gruppe von Statuen wiedererkennen zu dürfen, die jetzt im Museo Nazionale in Florenz ein recht kümmerliches Dasein führen. Schon gelegentlich der Campanile-Statuen wurde erwähnt, daß der Name Andrea Pisano's für Vasari eine Art Gattungsname darstellt, unter dem er Trecento-Skulpturen der verschiedensten Art vereinigt. So schreibt er ohne Bedenken den gesamten statuarischen Schmuck der Domfassade von der Bonifazstatue bis zu den vier Kirchenvätern in Poggio Imperiale Andrea Pisano zu, wirft also Werke aus den ersten und den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts in dieser Art zusammen. Für keine einzige dieser Statuen ist Vasari's Bestimmung aufrecht zu erhalten, wie dies z. T. bereits gezeigt worden ist. Für die Statuen, die erst für die von Talenti entworfene Domfassade geschaffen worden sind, ist Vasari's Zuschreibung schon darum hinfällig, weil ja mit der Ausschmückung der Fassade erst am Beginne der sechziger Jahre begonnen wurde, also zu einer Zeit, da Andrea aller Wahrscheinlichkeit nach bereits

---

disegno etc., Secolo I v. 1260—1300 erschienen 1681, secolo II. v. 1300 bis 1400 erschienen 1686): „il quale (Andrea) chiamato a Firenze fece secondo il disegno pure di Giotto molte statue d' Apostoli, e d'altri Santi per la facciata dinanzi della Chiesa di Santa Maria del Fiore, nelle quali diede a conoscere, di quanto egli avesse superati gli altri Scultori che avevano operato avanti a lui." (Nach der Ausgabe von Dom. M. Manni, Firenze 1767 f, t. II in der vita des „Andrea Pisano scultore e architetto della scuola di Giotto"). Die Angabe, Andrea habe die betreffenden Statuen „secondo il disegno di Giotto" ausgeführt, beruht natürlich ausschließlich darauf, daß Baldinucci bedenkenlos die bekannte Nachricht Vasari's von den Zeichnungen Giotto's für die Bronzetüren u. s. w. auch auf die dem Meister zugeschriebenen Freistatuen übertragen hat.

gestorben war.[1]) Die erwähnten Statuen im Museo Nazional
zeigen nun wirklich deutliche Anlehnungen an Andrea's Werk
statt. So darf man darin immerhin eine Bestätigung der obe
hypostasierten Zuschreibung an die Domfassade erblicken. Dar
gestellt sind Propheten oder Apostel; eine nähere ikonogra
phische Bestimmung ist auch hier nicht möglich.[2])

Die Werke der mittelalterlichen Skulptur haben im alt
ehrwürdigen Bau des Bargello die denkbar ungünstigste Auf
stellung erfahren. So sind diese Statuen im ganzen Museum
verstreut und haben bisher wohl eben wegen der ihnen an
gewiesenen unglücklichen Plätze fast keine Beachtung[3]) er
fahren. Es sind im ganzen elf Statuen, die in diesem Zusammen
hang zu behandeln sind. Hier ein Verzeichnis nach den Num
mern des Museumskataloges[4]): Im ersten Skulpturensaal Nr. 8
— Figur 30; im dritten Skulpturensaal (II. Stock) Nr. 14
und 155 — Figur 25 und 34; im vierten Skulpturensaal (ebenda
Nr. 182, 184, 194, 197 — Figur 24, 28, 29, 33. Dazu
kommen noch weitere vier Statuen auf Konsolen hoch übe
den schmalen Plattformen der Treppen aufgestellt, die nich
einmal in dem letzten offiziellen Katalog des Museums ve
zeichnet sind.[4]) (Figur 23, 26, 31, 32,) Alle diese Statue

---

[1]) Die letzte urkundliche Erwähnung Andrea's fällt in das Jahr 134
Vasari selbst gibt als Todesdatum in der I. Ausgabe 1340, in der II. 13
an. (Nach Kallab's „Vergleich von Vasari's biographischen Daten mit d
Ergebnissen der historischen Kritik", in dessen Vasaristudien, Wien 19
herausg. von J. v. Schlosser, S. 213.)

[2]) Der Katalog des Museo Nazionale benennt die Statue Nr. 1
(Fig. 34) „San Michele Arcangelo". Doch entbehrt dieser Name jeglich
Begründung.

[3]) Gelegentlich erwähnt von Schmarsow, Festschrift zu Ehren d
kunsthistorischen Institutes in Florenz, Leipzig 1897, S. 25: „Eine Re
von Apostelfiguren . . . darf wohl dem Atelier des Meisters von Pon
dera zugeschrieben werden." Ähnlich in der letzten Auflage des Cicero
(1904), II. 2. S. 392c. Nur die relativ gut erhaltene und am besten sichtb
Statue Nr. 88 ist bisher (von Brogi) photographiert worden; sie ist v
Venturi, storia IV. Fig. 581, erstmalig abgebildet. (Figur 30.)

[4]) Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze, Roma 1898 (Supin
Der Katalog ist überhaupt sehr flüchtig gearbeitet und läßt leider f
durchaus die so wichtigen Angaben der Provenienz vermissen; so au
bei diesen Statuen. In Campani's Guida del R. Museo Nazionale di
renze 1884 sind sie nicht erwähnt; auch die kursorische Übersicht der
stände, resp. der Entstehungsgeschichte des Museums in A. Gotti's

befinden sich heute in einem sehr traurigen Zustand, keine einzige ist völlig unversehrt geblieben. Findet die Zuweisung an die alte Domfassade Zustimmung, kann dieser Umstand nicht länger wundernehmen; denn man erinnert sich der zitierten Stelle bei Rondinelli,[1]) wo der Vandalismus beschrieben ist, mit dem bei der Abtragung der Fassade zu Werke gegangen wurde. Was damals verschont blieb, ist überdies noch in neuerer Zeit durch sinnlose Restauration arg entstellt worden. Freilich sind die modernen Ergänzungen im Kataloge nirgends angegeben; nur bei Nr. 155 (Fig. 34) ist die linke Hand als ergänzt bezeichnet. Doch wird der wichtigste Verlust durchaus verschwiegen, den die meisten dieser Statuen erlitten haben: die überwiegende Mehrzahl trägt nicht mehr die zugehörigen Köpfe. Schon bei oberflächlicher Betrachtung gibt sich ein Kopf wie derjenige, den man der auf Fig. 32 abgebildeten Statue aufgesetzt hat, als eine sinnlose moderne Ergänzung schlimmster Art zu erkennen. Zur Stütze dieser Behauptung genügt es, allein auf die Form des herabgezogenen Schnurrbartes hinzuweisen (!). Ebenso trägt der Kopf des Apostels Fig. 34 deutliche Merkmale seiner Entstehung in moderner Zeit. Diese Beobachtung mußte nun auch betreffs der Authentizität der Köpfe bei den meisten der übrigen Statuen starken Verdacht erwecken. In der Tat ergab eine nähere Untersuchung nach dieser Richtung,[2]) daß auch bei diesen in vielen Fällen der Kopf entweder ganz modern oder doch zumindest so stark modern überarbeitet ist, daß er jeden Wert für die Stilkritik verloren hat. In manchen Fällen ist das schon an dem Wechsel des Materiales kenntlich; während die übrige Statue aus Marmor ist, scheint für den aufgesetzten Kopf eine Art Sandstein geringer Qualität verwendet.[3]) Dazu kommen noch Merkmale formaler Natur, der eigentümliche, oft wiederkehrende plattgedrückte Typus, die für das Trecento ganz unmögliche Behandlung des Bartes, die tiefen Ringe unter den Augen u. a. m.

Gallerie e. i. Musei di Firenze. Discorso storico. Firenze, Cellini, 1875, gewährt über sie keinen Aufschluß.

[1]) S. oben Seite 56/57.

[2]) Infolge des ungünstigen Standortes (z. B. bei den über den Absätzen der Treppe stehenden Statuen) oft sehr erschwert.

[3]) Bei dem Apostel Fig. 34 ist auch die Ansatzstelle deutlich erkennbar.

Bevor wir daher auf diese Gruppe eingehen, erscheint es a
gezeigt, die Versäumnis des Kataloges hier nachzuholen ur
bei jeder einzelnen Statue die ergänzten oder überarbeitet
Teile kurz anzugeben:

Fig. 23: Die Statue ist in eine moderne Plinthe eingelasse der unterste Teil sehr beschädigt.

Fig. 24: Beide Hände ergänzt; Kopf überarbeitet.

Fig. 25· Die ganze rechte Hand und die Finger der link ergänzt; Kopf modern (oder stark überarbeitet).

Fig. 26: Die Finger der linken Hand ergänzt; der unters Teil der Statue ruiniert, daher das Standmotiv ga unverständlich geworden.

Fig. 28: Die Finger beider Hände ergänzt; Kopf modern.

Fig. 29: Beide Hände ergänzt; Kopf modern.

Fig. 31. Der Zeigefinger der linken Hand ergänzt.

Fig. 32: Beide Hände ergänzt; Kopf modern.

Fig. 33: Beide Hände ergänzt; Kopf modern.

Fig. 34: Beide Hände ergänzt; Kopf modern.[1])

Bei dem traurigen Erhaltungszustand der Statuen i Verein mit den entstellenden Ergänzungen wird man begreiflich finden, daß eine eingehende Betrachtung d einzelnen Figuren unfruchtbar erschien. Auch ein stre durchgeführter Versuch einer Scheidung der verschieden Hände verspricht aus denselben Gründen wenig Erfo Wir dürfen uns daher hier in dieser Hinsicht mit u mittelbar ins Auge fallenden Beobachtungen begnügen u

[1]) Vielleicht trägt zur Erklärung dieses immerhin merkwürdig Sachverhaltes eine Notiz bei, die ich nachträglich in U. Rossi's Aufs „Il museo Nazionale di Firenze nel triennio 1889—91" fand (Arch. st dell' arte, anno VI., fasc. 1, pag. 2). Rossi berichtet dort nämlich über Erwerbung von „sei teste di differente lavoro che si possono riferire secolo decimo quarto e qualcuna forse al principio del seguente: har appartenuto a grandi statue maggiori del vero (diese Angabe müßte n dann freilich als ganz falsch bezeichnen?), e non è improbabile possono spettare a quelle, oggi in gran parte perdute, che adornavano tempo la facciata del Duomo" . . . „le teste sono mutilate e logor „Ad alcune furono rifatti i nasi in gesso nel R. Opificio delle Pietre du ove si eseguiscono restauri con molta coscienza ed abilità." Sollten et darunter einige unserer so stark überarbeiteten Köpfe zu suchen se Das zuletzt angeführte Lob der Restaurierung wäre dann freilich durc aus unverdient.

feststellen, daß jedenfalls die Statuen Fig. 31 und Fig. 32, sowie jene Fig. 28 und Fig. 29 je einer Hand angehören, oder nur bemerken, daß die als Fig. 33 und Fig. 34 abgebildeten Statuen in engster Beziehung zu einander stehen. Auch darüber hinaus können wir uns auf eine allgemeine Charakteristik der Gruppe beschränken, indem wir die wichtigsten Merkmale hervorheben. Selbst abgesehen von den mehrerwähnten Gründen ist man zu einer solchen mehr summarischen Betrachtungsweise auch deshalb berechtigt, weil manche dieser Statuen durch ihre geringe Qualität sich als mehr oder minder unbedeutende Steinmetzarbeit erweisen.

Für die stilistische Einreihung der Gruppe nimmt man am besten von der relativ gut erhaltenen Propheten- oder Apostelstatue Fig. 30 den Ausgang, die auch noch ihren alten Kopf trägt.[1]) Und gerade dieser Kopf gibt den deutlichsten Fingerzeig, in welchen Schulzusammenhang die Statue zu stellen ist. Es ist der Kreis der Schule Andrea Pisano's, auf den er zurückführt. Dort findet man fast alle formalen Elemente wieder, aus denen sich dieser Typus zusammensetzt. Die schmalen, mandelförmigen Augen sind in manchen Campanile-Reliefs und den Statuetten der Domopera vorgebildet, ebendort auch die weichen, welligen Strähnen des Haupthaares. Besonders charakteristisch für unsere Statue ist die Bildung des Bartes, die Art, wie der Schnurrbart in den Backenbart übergeht, wie der Bart am Kinne in ganz schematischer Weise in rein ornamentale Gebilde aufgelöst erscheint. Ansätze zu dieser stark manierierten Behandlungsweise lassen sich ebenfalls bereits an den Campanile-Reliefs beobachten. Man betrachte daraufhin z. B. die erste Figur links auf der „Navigazione" (Ostseite), den Kopf Kains in der „Ermordung Abels" (Ostseite), endlich den Kopf des „Mars" (Serie der sieben Planeten, Westseite), wo sich am Kinne eine ganz ähnliche, fast rein ornamentale Figur ergibt wie in der Apostelstatue. Auch in technischer Hinsicht weisen die genannten Reliefs und die Statue Vergleichspunkte auf; in beiden Fällen ist zur Auflockerung des Bartes die Mithilfe des Bohrers stark in Anspruch genommen. Dem eben betrachteten Kopfe ist der Kopf des Apostels Fig. 31 in allen Einzelzügen

---

[1]) Mit ihr teilen diesen Vorzug nach der obigen Tabelle nur noch die Statuen Fig. 23, 26 und 31.

nachgebildet; nur ist die Bartbehandlung hier weniger ma
niert, wenn nicht einige Beschädigungen täuschen.[1]) D
ebenfalls alte Kopf der als Fig. 26 abgebildeten Statue ge
zwar i. a. auf einen verwandten Typus zurück (z. B. in d
Bildung der Augen), zeigt aber in den abweichenden Züg
(Bart und Haar) eine selbständigere Behandlungsweise. Absei
steht endlich der Kopf der Statue Fig. 23. Er gehört wo
der geringsten Figur der ganzen Gruppe, die vielleicht au
die älteste ist. So erinnert er in der Behandlung des Bart
etwa an den Kopf Salomo's, also diejenige Campanile-Statu
die wir als die altertümlichste und vermutlich älteste erkan
haben. — An den zwei zuerst betrachteten Köpfen konnt
wir ein ähnliches Verhältnis zu den in den Campanile-Relie
geschaffenen Typen wahrnehmen wie bei der ersten Stat
an der Südseite des Campanile; nur war dort die Anlehnu
(vielleicht infolge des engeren räumlichen Zusammenhanges)
stark, daß man beinahe von einer Kopie sprechen konnt
Aber auch von den Köpfen abgesehen, zeigen die Statuen i
Museo Nazionale in manchen Eigenheiten, so in der Art, w
das Gewand die Füße überschneidet und eben nur die Zehe
hervorschauen läßt (Fig. 25, 30), Beziehungen zu der Schu
Andrea Pisano's im weiteren Sinne. Eine direkte Einwirku
Orcagna's ist kaum festzustellen; denn der in den Gewan
motiven mancher dieser Statuen zutage tretende Hang na
einer stärkeren Akzentuierung der einzelnen Faltenzüge, d
Umwandlung der weichen, gerundeten Linien Andrea Pisano
ins Eckige, Scharfe entspricht der allgemeinen Stilwandlun
Auch hiezu findet man Ansätze schon in den spätesten Ca
panile-Reliefs. Jenes Streben nach Vereinheitlichung, na
Unterordnung aller Faltenzüge unter ein einziges, energis
betontes Motiv, das schon an den fortgeschrittensten der Ca
panile-Statuen (Fig. 18 und 19) beobachtet wurde, geht
mit diesen Veränderungen Hand in Hand. So wundert ma
sich nicht, auch innerhalb der Gruppe im Museo Naziona
ähnlichen Tendenzen zu begegnen. Doch ist wie dort au
hier nicht zu verkennen, daß in dieser Hinsicht antike G
wandmotive Richtung gebend gewirkt haben. Die Art nu

[1]) Offenbar nach diesen beiden echten Köpfen ist der Kopf d
Statue Fig. 32 in der hervorgehobenen sinnlosen Weise ergänzt.

wie diese Motive mit größerem oder geringerem Verständnis umgebildet werden, kann ein Merkmal für die größere oder geringere Begabung der einzelnen Künstler bilden, bis zu einem gewissen Grade sogar für die Datierung der Werke herangezogen werden. Ein Beispiel für das Gesagte bietet eine Betrachtung der „Propheten". Fig. 31, 33, 34 unter diesem Gesichtspunkte. Schon auf Fig. 31 liegt der Drapierung des über die rechte Schulter herabfallenden Mantels ein antikes Motiv zugrunde. Freilich benutzt es der sehr unbedeutende Bildhauer dieser Statue ganz mechanisch und ohne jedes tiefere Verständnis, wie die mittleren und unteren Partieen des Obergewandes mit ihrer regellosen Fülle unorganischer, sinnlos sich totlaufender Zickzack-Falten und -Fältchen zeigen. Mit weit grösserem Geschick erfaßt der Künstler der als Fig. 33 abgebildeten Statue ein verwandtes Drapierungsmotiv der Antike und erreicht so mit denselben Mitteln eine ähnliche Wirkung wie die Meister, die die herangezogenen Statuen der Südseite des Campanile geschaffen haben. Auf diesem Wege bedeutet endlich innerhalb unserer Gruppe der Prophet Figur 34, der mir unter den hier behandelten Statuen die höchste Entwicklungsstufe zu repräsentieren scheint, einen weiteren Fortschritt. Eine Fortbildung derartiger antiker Gewandmotive zeigen dann zwei ebenfalls von der Domfassade stammende Statuen im Hofe des Palazzo Riccardi-Medici. Sie sind in einem folgenden Abschnitt behandelt; dort wird auch die kontinuierliche Nach- und Umbildung solcher Motive seit der Wende des 13. Jahrhunderts kurz an Beispielen erläutert werden. — Die übrigen Statuen der hier behandelten Gruppe sind von keinem wesentlichen Interesse. Die geringste, wohl auch früheste unter ihnen (Fig. 23) zeigt ein Motiv, das in Florenz sonst kaum nachweisbar ist: die unter dem Gewand verborgene rechte Hand, die das Buch hält.[1])

---

[1]) Es ist auch im Norden ziemlich selten. In der deutschen Plastik des 4. Jahrhunderts scheint es speziell ein Charakteristikum der Kölner Schule nit ihren Ausstrahlungen in Bremen. Vgl. das Abbildungsmaterial, das dem euen Buche E. Waldmann's, die gotischen Skulpturen am Rathaus zu remen und ihr Zusammenhang mit kölnischer Kunst, Straßburg, Heitz, 908 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 96. Heft) beigegeben ist. Z. B. Abb. 11, 20, 26).

Was die Datierung der ganzen Gruppe anbelangt, möchte ich nach den oben geschilderten Indizien vorschlage sie etwa in die Mitte zwischen die Statuen der Nord- u Südseite des Campanile einzuschieben, d. h. also sie in Jahre 1360—1380 zu verteilen. Die Fortgeschrittensten mög bereits gleichzeitig mit den als Fig. 18—20 abgebildeten P pheten an der Südseite entstanden sein.[1])

An die eben behandelten Werke schließen sich un zwungen drei weitere Statuen, die sich jetzt im Parke königlichen Villa Petraja bei Florenz befinden (Fig. 27, 36). Vielleicht hat man auch sie unter den von Vasari der eben zitierten Stelle genannten Statuen zu suchen. So läßt sich für ihre Provenienz von der alten Domfassade die Lokaltradition namhaft machen, auf die wohl auch gleiche Angabe in den letzten Auflagen des Cicerone zurü geht, wo irrtümlicher Weise nur eine Statue genannt Jedenfalls aber teilen sie mit den Statuen im Museo Na nale den Schulzusammenhang; sie dürften ebenfalls in siebziger Jahren entstanden sein, sind aber den im Vorh gehenden besprochenen Werken im allgemeinen an Qual überlegen. Das Material der drei Statuen ist Sandstein; sie im Freien stehen, ist dieser z. T. etwas verwittert.[2])

Etwas prinzipiell Neues bietet nur der als Fig. 36 gebildete Prophet. Denn hier ist zum ersten Mal das ihm n

---

[1]) In dem kleinen Orte Castelfranco di Sotto (am Ufer des A auf der Strecke Empoli—Pontedera, Geburtsort Andrea Pisano's), befi sich eine Statue des hl. Petrus, die ihrem Stil nach der Gruppe im M Nazionale sehr verwandt ist. Man vgl. z. B. den Typus des Kopfes, Behandlung des Untergewandes, das in derselben Weise wie bei Statuen des Bargello die nackten Füße überschneidet. Die Statue sc von guter Qualität, die rechte Hand dürfte ergänzr sein. Das Werk heute in dem Hofe der Pfarrwohnung bei der Kirche des hl. Petrus kenne es nur aus der Abbildung in der Monographie des verdie Lokalforschers Guido Carocci, Il Valdarno da Firenze al Mare, Berg 1906, in der Serie „Italia artistica", N. 20.

[2]) Die Statuen haben im Parke der Villa keine günstigen P gefunden. Eine ist rings von Gebüsch umgeben, zwei stehen auf schmalen Plattform, die auf zwei Seiten von Gräben umgeben ist. Terrainschwierigkeiten setzten der photographischen Aufnahme Hi nisse entgegen, infolge deren die beigegebenen Abbildungen nicht nach Wunsch gelungen sind.

dem herkömmlichen ikonographischen Schema beigegebene Buch nicht mehr ein bloß äußerliches Attribut. Vielmehr ist eine innere Beziehung dadurch hergestellt, daß der Prophet mit leicht geneigtem Haupte in dem Buche liest, das die Linke aufgeschlagen hält. Der edel gebildete Kopf entspricht in allen Einzelheiten dem Kopfe der Statue Fig. 30. Insbesondere die Haarbehandlung zeigt auffallende Übereinstimmungen, dieselben weichen, zu beiden Seiten wellig herabfallenden Strähnen mit dem in die Mitte gekämmten einzelnen Haarschopf. Dieselben Züge in der Behandlung des Haares weist auch der Kopf des benachbarten Propheten (Fig. 27) auf. Doch sind diese beiden Köpfe fast frei von jenem Manierismus in der Bartbehandlung, der den Kopf der Statue im Museo Nazionale entstellt. In technischer Hinsicht ist zu bemerken, daß hier der Bohrer in weit geringerem Maße verwendet erscheint. Die Gewandmotive der Statuen in der Villa Petraja geben kaum Anlaß zu neuen Beobachtungen. Bei zweien von ihnen zeigt abermals die Art, wie die Zehen der nackten Füße unter dem Gewand hervorschauen, den Schulzusammenhang mit den Statuen im Museo Nazionale.

Die überwiegende Mehrzahl der bisher betrachteten Freistatuen stellte männliche Heilige, Apostel und Propheten dar. Als willkommene Ergänzung begrüßt man daher eine Gruppe von Statuen, die etwa gleichzeitig mit den Fortgeschrittensten der zuletzt betrachteten Statuen oder der Prophetenfiguren an der Nordseite des Campanile entstanden sind, ebenfalls von der alten Domfassade stammen und über die Gestaltung des weiblichen Typus in derselben Zeit die erwünschte Aufklärung geben. Darum ist ihre Behandlung an dieser Stelle angezeigt, obwohl sie zu der eben vorgeführten Gruppe stilistisch in keiner näheren Beziehung stehen, als eine solche nicht schon im allgemeinen durch den zeitlichen und örtlichen Zusammenhang gegeben ist. So erfährt die entwicklungsgeschichtliche Darstellung notgedrungen eine gewisse Unterbrechung, indem hier andere Fäden neu geknüpft werden müssen. Doch bleibt auf diese Weise die chronologische Anordnung

gewahrt. Die Fortführung und Umbildung jener Tendenze
aber, die in den früher betrachteten Statuengruppen zutag
traten, werden wir im nächsten Abschnitt an Werken beob
achten, die erst in den neunziger Jahren entstanden sind.

Es ist eine Gruppe von zehn Statuen, die hier betracht
werden soll; acht dieser Engelstatuetten befinden sich heu
im Garten der kgl. Villa Castello (auf dem Wege von Floren
nach Sesto) (Fig. 37—45), zwei im „Amphitheater" d
Giardini Boboli zu Florenz (Fig. 46 und 47). Es wurd
schon an früherer Stelle bemerkt,[1]) daß Cicognara das Ve
dienst gebührt, sich um die Wiederauffindung des schon z
seiner Zeit fast gänzlich verschollenen Statuenschmuckes d
i. J. 1586 zerstörten Domfassade bemüht zu haben. Hiez
bemerkt er u. a.: „La più parte di queste (sc. statue) venner
disperse e destinate alla decorazione de' viali ne' giardini
Firenze, siccome è a me accaduto dopo molte ricerche
Vermutlich sind darunter auch bereits die oben genannte
Engelstatuetten, sowie die eben behandelten Prophet
im Park der Villa Petraja gemeint gewesen. Da Cicogna
keine anderen Quellen nennt, stützt er seine Angaben jede
falls auf die mündliche Tradition. Cicognara's unklare Au
drucksweise hat es verschuldet, daß seine Verdienste als Wiede
entdecker dieser und anderer damals noch vorhandener Statu
von der alten Domfassade bisher unbeachtet blieben. De
die Werke seiner Nachfolger schöpfen anscheinend selbständ
abermals nur aus der gleichen fortlebenden mündlichen Tr
dition. So verzeichnet z. B. gelegentlich Perkins[2]) „einige E
gelstatuetten in Castello" als von der Domfassade stammen
die er fälschlich dem Andrea Pisano zuschreibt; Crowe u
Cavalcaselle[3]) machen bereits für die Engel in den Giard
Boboli die gleiche Provenienz namhaft. Im Cicerone[4]) si
statt acht Statuen in Castello irrtümlich nur sechs verzeichn
mit dem Zusatz: „sind nicht von Andrea; drei davon (welche
so vorzüglich und monumental konzipiert, daß man sie Orcag

[1]) Vgl. oben S. 59.

[2]) Tuscan sculptors, 1864, I, p. 68.

[3]) Geschichte der italienischen Malerei, I (ed. Jordan).

[4]) 9. Auflage 1904, II. 2, Seite 892e. — Reymond und Venturi las
diese Werke überhaupt unerwähnt.

zuteilen möchte". Doch auch diese Zuschreibung wird hinfällig, wenn man die Statuen einer eingehenden Untersuchung unterzieht, deren sie bisher nach keiner Richtung hin gewürdigt worden sind.

Im Gegensatz zu der Gruppe im Museo Nazionale, deren schlechter Erhaltungszustand nur eine summarische Betrachtung zuließ, ist bei diesen Statuen, die zu den besterhaltenen unter den von der Domfassade stammenden gehören, eine eingehendere stilistische Untersuchung möglich, von der wir unserem so oft betonten Prinzip gemäß auch hier den Ausgang für alles Weitere zu nehmen haben. Auf sie gestützt, gelang es in diesem Falle ausnahmsweise sogar nicht nur die Glaubhaftigkeit der Tradition urkundlich zu erhärten, sondern auch damit zugleich ein sicheres Datum und bekannte Künstlernamen für diese Engelstatuen zu ermitteln. Es hat sich ja in früheren Fällen nur zu oft gezeigt, daß der umgekehrte Weg nicht eingeschlagen werden kann, ohne zu leichtfertigen falschen Datierungen oder vagen Kombinationen zu führen.

Die zehn Engel bilden eine stilistisch durchaus einheitliche Gruppe. Sie erweisen schon äußerlich durch ungefähr gleiche Größe — nur die beiden Statuen Fig. 37 und Fig. 40 sind ein wenig größer als die anderen — ihre Zusammengehörigkeit. Nach der Art ihrer Beschäftigung zerfällt die Reihe der Engel in zwei Gruppen zu je fünf Statuen, deren eine in ruhiger Anbetung verharrt, während die andere musiziert. Die musizierenden Engel tragen verschiedene Instrumente (Portativ = Handorgel, Becken, Dudelsack, Laute und Geige) in Händen. Einige Musikinstrumente sind jetzt verstümmelt, so der Dudelsack (Fig. 41) und die Geige (Fig. 43). Doch besitzen wir eine sichere Handhabe zu ihrer Ergänzung, da die meisten der hier dargestellten Instrumente in ganz gleicher Form bei den musizierenden Engeln des Orcagna-Tabernakels wiederkehren.

Die Figuren der ganzen Gruppe entbehren aller dramatischen Akzente. Insbesondere ist bei den fünf anbetenden Engeln die fast völlige Gleichförmigkeit des Motivs auffallend, die beinahe etwas ermüdend wirkt. Sie stehen ganz ruhig und unbewegt da, mit verschränkten Armen oder

unter der Brust gekreuzten Händen. Nur der nach oben g
wandte Kopf, der aufwärts gerichtete Blick der Augen verr
inneres Leben. Für diese Monotonie des Ausdruckes entschädi
reichlich die Lieblichkeit und Anmut der Formen im Vere
mit der vollendeten technischen Durchführung, die die best
unter diesen Statuen auszeichnet.

Der engste Schulzusammenhang verknüpft alle Angeh
rigen der beschriebenen Gruppe. Das lehrt schon die obe
flächlichste Betrachtung. Bei den beiden Engeln in den Giard
Boboli geht die Übereinstimmung so weit, daß sie einand
geradezu zum Verwechseln ähnlich sehen. Trotz dieser geme
samen Eigenschaften, trotz der großen Verwandtschaft d
Typen kann man dennoch feststellen, daß nicht alle Statuett
demselben Meister angehören. Freilich wird man auch hi
vielleicht am besten von einer strengen Scheidung der v
schiedenen Hände absehen, da wie in einem früheren Fa
verschiedene Anzeichen, wie man noch sehen wird, dafür sp
chen, daß an ein und derselben Statue mehrere Künstler tä
waren. Es liegt nahe, zunächst die Köpfe der Engel zu b
trachten, die hier für eine engere Gruppenbildung erfolgre
herangezogen werden können. Ein solcher Vergleich gestat
unter Vorbehalt der Konsequenzen für die übrigen Teile
Statuen immerhin die Annahme, daß für sie zunächst d
verschiedene Hände in Betracht kommen. Darnach sind
Köpfe dreier Engel in der Villa Castello (Fig. 37, 38, 40) u
der beiden Engel in den Boboli-Gärten (Fig. 46 und
mit aller Wahrscheinlichkeit demselben Meister zuzuweis
Eine zweite Hand schuf die Köpfe des Engels mit der Ha
orgel und desjenigen mit der Laute (Fig. 44 und 45), währ
die drei übrigen Musikantenengel einer dritten Hand zufall
Doch ist selbst für die Köpfe eine solche Scheidung nicht imm
mit Sicherheit zu geben. So zeigen z. B. die der ersten
zweiten Hand zugewiesenen Typen eine vollkommene Übere
stimmung im Detail der Haarbehandlung (die einzelnen Loc
sind in ganz gleicher Weise schneckenförmig eingerollt), w
rend sie in Haltung und Form des Kopfes sowie in manchen E
zelheiten von einander abweichen. Nur die dritte Gruppe ka
mit Sicherheit abgesondert und einer dritten Hand zugewie
werden, die durch einen mehr rundlichen Typus, eine abw

chende Anordnung und Bildung des Haares, die Überschneidung des oberen Augenlides, die schematisch eingeritzte Mundlinie genügend als von den ersten beiden verschieden charakterisiert ist. Diese drei Engel zeigen auch große Übereinstimmungen in der Gewandbehandlung.

Die Betrachtung der Köpfe allein aber liefert bereits die sichersten Anhaltspunkte für die stilistische Einordnung der ganzen Figurenreihe. Denn die hier dargestellten Typen haben ihre nächsten Parallelen in einer Gruppe längst bekannter, aber erst in neuerer Zeit durch die Alinari'schen Photographieen der Forschung besser zugänglich gemachter Werke. Ich meine jenen Zyklus mit den Darstellungen der sieben Kardinaltugenden, der den Hauptteil des figürlichen Schmuckes der Loggia dei Lanzi bildet,[1]) aber infolge der großen Höhe dem Auge des unten stehenden Beschauers fast gänzlich entzogen ist. Man vergleiche nur einmal beispielsweise die Köpfe der musizierenden Engel Fig. 44 und Fig. 45 mit dem Kopfe der „Fortezza" (Fig. 48). Man findet dann eine schlagende Übereinstimmung nicht nur im Typus, sondern auch in den entscheidenden Detailformen. Nase und Mund, das Grübchen am Kinn, vor allem die Augen mit dem wagrechten unteren Lid — all diese Einzelheiten sind an beiden Werken so völlig gleich gebildet, daß man sich nach diesen Beobachtungen des Gedankens nicht erwehren kann, die genannten Köpfe seien von der Hand ein und desselben Künstlers geschaffen worden. Ein Vergleich der Gewandbehandlung führt kaum zu einer Bestätigung dieser Vermutung für die ganzen Figuren; freilich gibt die Verschiedenartigkeit der Motive zu wenig Anhaltspunkte, die über allgemeine Beobachtungen hinaus zwingende Schlüsse nach dieser Richtung gestatten würden. Auch bleibt zu bedenken, daß ja selbst die beiden Musikengel, deren Köpfe ganz gleich gebildet sind, sehr verschiedene Gewandmotive zeigen. Der Vergleich der Köpfe der übrigen Statuen mit denen der Skulpturen an der Loggia dei Lanzi ergibt keine so unmittelbar einleuchtenden Ähnlichkeiten; immerhin läßt sich auch für sie eine mehr oder minder enge Atelierverwandtschaft feststellen.

Wenden wir uns nun zu rascher Orientierung den Werken

[1]) Abbildungen der genannten Werke in Venturi's storia IV, Fig. 587—592.

zu, auf die uns die Untersuchung der Engelstatuetten geführ
hat. Glücklicherweise sind die Skulpturen an der Loggia de
Lanzi genau datierbar, ja das reiche urkundliche Material, da
Frey publiziert hat,[1]) gestattet hier sogar ausnahmsweise, si
mit ganz bestimmten Künstlernamen in Verbindung zu bringer
Vasari hat wie die Erbauung der Loggia so auch ihren skulp
turalen Schmuck fälschlicher Weise Andrea Orcagna zuge
geschrieben.[2]) Nachdem bereits Milanesi diesen Irrtum richtig
gestellt und auf den wirklichen Sachverhalt hingewiesen hatt
hat dann Frey auf Grund seiner ausgedehnten urkundliche
Forschungen weitere Aufklärungen gebracht. Danach ergib
sich zunächst, daß Maler die Entwürfe für den ganzen Zyklu
geliefert haben. Im Jahre 1383 erhält Agnolo di Taddeo Gad
die erste Zahlung „pro parte solutionis sue mercedis ymag
num, quas figurat pro exemplaribus ymaginum et figurarum
etc.[3]) Frey vermutet aus guten Gründen, daß man mit de
Figuren der Fede und Speranza den Anfang gemacht hab
Der enge Zusammenhang zwischen Malerei und Skulptur i
ganzen Trecento ist ja genugsam bekannt und auch in dies
Arbeit gelegentlich gestreift worden.[4]) Man darf wohl anne
men, daß hier und auch in den zahlreichen verwandten Fällen
der Regel unter diesen Entwürfen bloße Umrißzeichnungen z
verstehen seien. Übrigens möchte ich in unserem Falle darüb
hinaus eine entfernte Beziehung zu bestimmten Werken d
Malerei vermuten. An den Wölbungen der Capella Baro
celli in Santa Croce befinden sich einige Fresken, die ebe
falls die christlichen Tugenden darstellen;[5]) sie zeigen in d
Kopftypen immerhin eine entfernte Ähnlichkeit mit den Skul
turen der Loggia dei Lanzi. Freilich erscheint eine solche Z
sammenstellung infolge des großen zeitlichen Abstandes
die Entstehungszeit der Fresken in Santa Croce fällt bere

---

[1]) Carl Frey, Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine quellenkritis
Untersuchung. Berlin, W. Hertz 1885. „Dokumente und Belegstelle
D. Die figürliche Ausschmückung, Nr. 13—61. Dazu im Text Seite 35—

[2]) Ed. Milanesi vol. I vita di Andrea Orcagna p. 604.

[3]) Frey a. a. O. S. 302, Nr. 13.

[4]) Vgl. auch Anm. 5.

[5]) Abbildungen dreier Tugenden bei Venturi, storia etc. V.
pittura del Trecento e le sue origini, Milano 1907, fig. 428, 429, 430.

in die Jahre 1332—1338[1]) — etwas kühn. Doch gewinnt sie einigermaßen an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß die gesamte Ausmalung der Capella Baroncelli von Taddeo Gaddi herrührt, dem Vater jenes Agnolo di Taddeo Gaddi, der die Entwürfe zu den Tugenden an der Loggia geliefert hat.[2])

Die Ausführung der ersten Entwürfe und weiterer Zeichnungen Agnolo Gaddi's fällt in die Jahre 1383 bis rund 1390; die Figur der Carità ist zuletzt vollendet worden. Sämtliche Figuren wurden nach ihrer Vollendung noch von einem anderen Maler, Lorenzo di Bicci, bemalt. Die Urkunden überliefern

---

[1]) Vgl. Milanesis Kommentar zu seiner Vasari-Ausgabe, vol. I vita di Taddeo Gaddi, p. 573, Anm. 1.

[2]) Es sei erlaubt, hier eine nicht uninteressante Beobachtung mitzuteilen, die bisher meines Wissens noch nicht gemacht wurde. Sie ist deshalb recht geeignet, den so engen Zusammenhang zwischen Trecento-Malerei und -Skulptur zu illustrieren, weil sie Werke zweier bekannter Künstler betrifft, die in keinem direkten Schulzusammenhang stehen. Man vergleiche die ihr Kind säugende Madonna Ambrogio Lorenzetti's im Priesterseminar der Kirche San Francesco in Siena (Phot. Alinari; Abb. bei Venturi, storia V, Fig. 585) mit der das gleiche Motiv behandelnden Madonna Nino Pisano's in der Kirche Santa Maria della Spina zu Pisa (Phot. Alinari; Abb. bei Venturi, storia IV, 387). Man kann sich keine vollendetere Übereinstimmung in allen Hauptpunkten denken. Dasselbe Motiv ist beide Male in ganz gleicher Weise durchgeführt; Haltung und Ausdruck der Figur, die Konturen und manche formale Einzelheiten zeigen eine ganz überraschende Ähnlichkeit. Lorenzetti's Madonna ist etwa in den vierziger Jahren, die Nino's in den fünfziger Jahren entstanden. Doch ist hier wie in verwandten Fällen die Chronologie zu unsicher, um die Art der Beeinflussung feststellen zu können. Man wird aber überhaupt der Natur der Sache nach am besten daran tun, im allgemeinen wechselweise Beeinflussungen anzunehmen. Solche Beobachtungen lassen sich natürlich am einfachsten an den Werken der sog. Malerplastiker wie Orcagna sehr vermehren. Diese Übereinstimmungen sind nicht nur aus der naturgemäßen Einheitlichkeit der gesamten Stilentwicklung einer bestimmten Periode, sondern auch noch aus der bekannten Universalität der Trecento-Künstler leicht zu erklären. Es ist daher ganz unrichtig, etwa auf Grund der Tatsache, daß wiederholt Maler den Plastikern Entwürfe geliefert haben, von einem „Verfall" der Skulptur in der zweiten Hälfte des Trecento zu reden, wie dies verschiedene Gelehrte mitunter getan haben. Ist denn schließlich nicht eben aus dem Kreise dieser Bildhauer ein Donatello hervorgegangen? Diese ganze Diskussion erinnert noch lebhaft an den uralten, stets unfruchtbaren Streit der Ästhetiker über die Frage, welche der beiden Schwesterkünste überhaupt den Vorrang zu beanspruchen habe.

auch die Namen der Bildhauer, denen die Ausführung der Entwürfe Gaddi's zufiel. Infolge der bekannten unklaren Ausdrucksweise der Urkunden sind freilich die einzelnen Werke nicht immer mit Sicherheit an die verschiedenen Meister zu verteilen; zudem geht aus den Dokumenten unzweifelhaft hervor, daß dem Brauch der Zeit gemäß zumeist mehrere Künstler an ein und demselben Werke tätig waren. Der Hauptanteil gebührt jedenfalls Jacopo di Piero Guidi. Ihm fällt die Hauptarbeit an der Fede und Speranza zu, an denen auch Giovanni d'Ambrogio beteiligt war. Die Fortezza und Temperanza wurden von Giovanni Fetti begonnen, ihm aber bald wegen Altersschwäche entzogen und ebenfalls Jacopo di Piero Guidi übertragen, Giustizia und Prudenza sind das Werk des schon genannten Giovanni d'Ambrogio. Die an der Carità tätige Künstlerreihe, die mit Luca di Giovanni da Siena anhebt, wurde schon an früherer Stelle aufgezählt.[1])

Dieser Sachverhalt erklärt zur Genüge die Ungleichheiten in der Ausführung der einzelnen Figuren, die Übereinstimmungen mancher Köpfe bei abweichender Gewandbehandlung u. dgl. mehr. Er mußte hier erörtert werden, weil wir ja nach den früheren Beobachtungen in dem Kreis der an der Loggia tätigen Künstler auch die Schöpfer der Engelstatuetten zu suchen haben und für diese nach manchen Anzeichen vielleicht auch einen analogen Sachverhalt annehmen dürfen. In der Tat sehen wir alle diese Künstler auch am Florentiner Dombau in mehr oder minder hervorragender Stellung beschäftigt.[2]) Ja noch mehr: Eine wiederholte Durchsicht des gesamten urkundlichen Materiales für den Dombau ergab, daß

---

[1]) Diese Verteilung nach Frey, a. a. O. Die Zuweisung der einzelnen Figuren, die Venturi, storia IV, p. 712 ff. vornimmt, entspricht nicht ganz den Urkunden, aus denen die Arbeit mehrerer Bildhauer an einer Figur klar hervorgeht. (So beruht insbesondere die Zuschreibung der Carità an Jacopo di Piero allein auf einer allzu flüchtigen Durchsicht des urkundlichen Materials). Zur Carità vgl. S. 83, Anm. 1.

[2]) Jacopo di Piero und Luca da Siena wird man auch noch als Genossen resp. Nachfolgern Piero's di Giovanni Tedesco bei dessen Orvietaner Arbeiten begegnen. Giovanni Francesco Fetti erscheint im Jahre 1377 als capomaestro am Dombau. Er bekleidet dies Amt bis 138[illegible] (vgl. Guasti, a. a. O. doc. 323: . . . Johanni Fecti olim capudmagistro dicti operis); in den Urkunden des Archives der Domopera bis 1382 ge

tatsächlich zur Entstehungszeit der Tugenden an der Loggia zwei der an diesen arbeitenden Künstler, Luca di Giovanni und vor allem Jacopo di Piero Guidi, zugleich auch eine Anzahl von Engelstatuetten für den Dom geschaffen haben! So bestätigen die Urkunden in zweifelloser Weise die Ergebnisse der stilistischen Untersuchung; die Zugehörigkeit der betreffenden Urkunden zu den Engeln in Castello und den Boboligärten ist unleugbar, da in zwei Fällen ausdrücklich von Musikinstrumenten die Rede ist, die die Engel in den Händen tragen. Zudem sind wiederholt die Aufträge für die Engel geradezu in derselben Urkunde mit solchen für den figuralen Schmuck der Loggia verbunden. Die Daten stimmen vortrefflich (1382—1386). Diese Urkunden sind an den verschiedensten Stellen publiziert und nicht immer leicht aufzufinden.[1]) Darum habe ich sie der Übersicht halber hier zusammengestellt:

(Jacopo di Piero Guidi):

Die sextodecimo mensis septembris 1382: Jacopo Pietri magistro pro parte sui salarii unius Leonis lapidis pro opera loggie et unius Angeli marmorei pro opera ecclesie quem facit — in toto fl. decem auri.

(Zuerst bei Semper, Die Vorläufer Donatello's etc. Anhg. Dokumente I, S. 47; dann auch bei Frey, Loggia etc. S. 300, Nr. 10).

Anno 1383 aprile 23: Jacopo Pieri scarpellatori, pro complemento sue mercedis et salarii cuiusdam ymaginis Angeli cum salterio in lapide marmoreo per eum sculte pro dicta opera, ad rationem florenorum vigintiquinque auri, florenos quattuordecim auri soldos quattuordecim et denarios sex f. p.

(Bei Semper a. a. O. S. 47).

---

nannt. Von seinen bildhauerischen Arbeiten ist keine mehr mit Sicherheit nachweisbar. 1380 erhält er eine Zahlung „pro expensis extraordinariis..., et maxime circa pilam aque benedicte de novo per ipsum positam in ecclesia Sancte Reparate“ (Guasti, a. a. O. doc. 317). Das Original des Taufbeckens steht heute im Museo dell' Opera (Nr. 54 des Kataloges), durch mehrfache Restaurationen entstellt. Ueberdies geht aus dem Wortlaut der Urkunde nicht klar hervor, ob Giov. Fetti sein Schöpfer war.

[1]) Sie sind bisher nirgends auf die hier als zugehörig erwiesenen Statuen bezogen worden.

Item (1383) mutuet Jacobo Pieri . . ., qui sculpit pro dicta opera ymagines marmoreas Angelorum, florenos decem auri.

(Guasti a. a. O. p. 265, N. 343).

Anno 1383, giugno 27: Operarii . . . stantiaverunt quod camerarius solvat . . . . Jacobo Pieri, pro parte solutionis sue mercedis cuiusdam ymaginis Angelice de marmore per eum sculcte dicte opere, cum cennamellis in manibus florenos decem auri.

(Semper S. 47; Guasti a. a. O., p. 266, N. 347).

Anno 1383 (84) die XI. Martii: Jacopo Pieri, magistro intagli, pro sua ratione, descripta in libro dicti operis, signati G G a carta 72, pro suo salario et remuneratione sui laborerii manufacture duarum paralarum angelorum, positorum suser ianuam principalem dicte ecclesie, in summa facta de ratione denarii pro florenis, florenos 4 auri et solidos 69 f. p.

(Frey, Loggia S. 302, N. 18.)

Anno 1385, Die XVII Novembris: Jacobo Pieri, magistro, ex mutuo — florenos 20; eidem ex mutuo sopra gl'agnoletti (gl'ag.) — florenos 10 auri.

(Frey, Loggia S. 304, N. 31.)

Die XVIII Febr. 1387 (1388): Jacopus Pieri intagliator . . . pro una fighura marmorea angelica quam fecit dicte opere . . . . habere debeat a dicta opera per laborem fl. auri 25.

Jacopo Pieri sopradicto pro parte solutionis dicte figure marmoree fl. aur. 15 ut constant in libro L L c. 132.

(Semper S. 48.)

(Luca di Giovanni da Siena):

1384, Gen. 1: A maestro Luca da Siena si paga fior. 20 per fattura di un angioletto di marmo.

(Cavallucci a. a. O., p. 127, doc. 12; schon vorher bei Semper a. a. O. S. 65.

1386, Luglio 1: Luce Joannis de Senis in prestantia super figura marmorea quam facit pro opera flor. 15.

(Cavallucci und Semper l. c.).

1386, Die I mensis Ottubris: Luce Joannis de Senis in prestantiam super quadam figura marmorea, quam fecit pro opera flor. 15.

(Frey, Loggia S. 307, 47.) Diese Statue wird am 16. Oktober ausbezahlt. (Frey.)

Durch diese urkundlichen Zeugnisse sind die Ergebnisse der stilistischen Untersuchung klar bewiesen; auch die Zugehörigkeit der Engel zur Domfassade kann nun nicht mehr angezweifelt werden. So haben wir nur einige wenige Bemerkungen anzufügen, zu denen die oben herangezogenen Urkunden noch Anlaß geben. Aus ihnen geht nämlich hervor, daß zu unserer Gruppe noch einige andere Statuen gehört haben, die heute verloren sind. So ist einmal von zwei geflügelten Engeln die Rede, die über dem Hauptportal des Domes gestanden haben. Auch die Gruppe der musizierenden Engel zählte einst mehr Figuren als heute; denn der Engel „cum salterio" (= psalterium, ein sehr altes, harfenähnliches Saiteninstrument von charakteristischer Form.)[1]) fehlt in der Reihe der heute in der Villa Castello befindlichen Statuen. Dagegen ist der zweite in den Urkunden ausdrücklich als musizierend bezeichnete Engel: „ymago Angelica cum cennamellis in manibus"[2]) mit Sicherheit zu identifizieren. Es ist der als Fig. 42 abgebildete Engel in Castello.

Die Bestimmung, beziehungsweise der Standort der Engel im Rahmen des statuarischen Schmuckes der alten Domfassade ist kaum sicher festzulegen. Die größte Wahrscheinlichkeit hat noch die Annahme für sich, daß diese Engel zu der Geburt Christi oder zu dem Tode Mariae gehörten, die nach Rondinelli's Beschreibung in den Lünetten über der linken und rechten Seitentür dargestellt waren; sie dürften unter dieser Voraussetzung wohl in eigenen Tabernakeln zu beiden Seiten dieser Gruppen verteilt gewesen sein.

---

[1]) Ein bekanntes Beispiel für die Form dieses Instrumentes bietet etwa eine der Engelgruppen von der Cantoria Luca's della Robbia, die den 160. Psalm illustriert.

[2]) Das Wort „cennamella" ist in Du Cange's Glossar nicht enthalten. Es ist offenbar eine dem Italienischen nachgebildete Form. In Valentini's Dizionario findet man: Cennamella f. Die Schalmei. Der Plural Cennamelle-Zimbeln, Becken. So ist hier darunter also jenes Instrument zu verstehen, das gewöhnlich als „cymbala" bezeichnet ist. (Man vgl. z. B. die Gruppe der Beckenschläger auf der schon erwähnten Cantoria, die den Psalmvers „Laudate dominum in cymbalis iubilationis" illustriert.)

Nunmehr kann bei der Betrachtung der folgenden vier Statuen (Fig. 49—52) wieder unmittelbar an die Gruppe der „Propheten" im Museo Nazionale angeknüpft werden. Denn die besten unter ihnen bedeuten die direkte Fortentwicklung dessen, was dort früher schon angebahnt erschien.

Diese Statuen stehen heute im Hofe des Palazzo Medici-Riccardi; leider teilen sie das Schicksal der Mehrzahl der Statuen im Museo Nazionale, indem auch sie die zugehörigen Köpfe verloren hahen. Die ihnen aufgesetzten Köpfe sind antik.[1]) Die Provenienz der Statuen von der alten Domfassade, ist zunächst durch die Lokaltradition begründet worden; auf sie allein stützen sich wohl auch die gleichlautenden Angaben, die seit Crowe und Cavalcaselle in verschiedene Handbücher übergegangen sind. Wenn auch keine Beweise für die Richtigkeit der Tradition zu erbringen sind, bekräftigen doch immerhin Wahrscheinlichkeitsgründe ihre Glaubwürdigkeit. Es wurde an einer früheren Stelle[2]) bemerkt, daß Cicognara[3]) neben der Bonifazstatue, die sich ja stets im Gedächtnis erhalten hatte, noch eine ganze Anzahl anderer von der Domfassade stammenden Statuen „in capo ad alcuni viali del giardino una volta Riccardi, ora Stiozzi[4]) in Valfonda" wiedererkannt hat. Darunter mögen auch die jetzt im Hofe des Palazzo Medici-Riccardi befindlichen gewesen sein. Nach dieser Vermutung wären sie an ihren jetzigen Standort gekommen, nachdem im Jahre 1659 die Familie Riccardi den Palazzo Medici in der via Cavour erworben hatte und die reichen Kunstschätze, die früher im Casino Riccardi in Valfonda aufgehäuft waren, später durch

---

[1]) Vgl. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien, Leipzig 1875, II. Palazzo Riccardi S. 70: . . . „einige wohl aus antiken Fragmenten zusammengesetzte Köpfe, die sich auf mehreren in den Nischen stehenden Heiligenstatuen finden."

[2]) S. oben S. 53.

[3]) Storia della scultura etc. libro sec., cap. quinto, p. 205. Neben der Bonifazstatue bezeichnet Cicognara noch sechs Figuren: „due profeti, due santi barbati e due altre figure."

[4]) Zur Geschichte des Casino Riccardi, danach Stiozzi-Ridolfi, vgl. die verschiedenen neueren Guiden von Florenz, z. B. Formigli, den bekanntesten von Fantozzi (1848), Bacciotti u. a. m. Es wurde im Jahre 1598 durch Riccardo Riccardi erworben. Der zugehörige weiträumige Garten ist unter dem Namen „Orti Oricellari" bekannt.

Francesco Riccardi i. J. 1719[1]) dorthin übertragen worden waren. So erklärt sich auch, wie die Köpfe der Statuen, die jedenfalls schon bei der Demolierung der Domfassade in Verlust geraten waren, aus dem reichen Schatze der Antiken im Besitze der Riccardi ergänzt worden sind.

Man kann Reymond nur beistimmen, wenn er sagt, diese Statuen seien bisher nicht nach Verdienst gewürdigt worden;[2]) ich habe dabei besonders die als Fig. 51 und Fig. 52 abgebildeten im Sinn. Freilich ist hinzuzufügen, daß weder Reymond selbst noch andere vor oder nach ihm diesen Werken eine ausreichende stilistische Würdigung haben zuteil werden lassen. Statt dessen folgt Reymond dem beliebten Vorgange, der so oft im Verlaufe dieser Untersuchung getadelt wurde: Er sucht die Statuen ohne zureichenden Grund dem in erster Linie aus den Urkunden bekannten Piero di Giovanni Tedesco[3]) zuzuschreiben und vergißt so die Betrachtung der Monumente selbst. Über den deutschen Bildhauer wird im Schlußabschnitt kurz gehandelt werden. Hier daher nur soviel, daß der Vergleich mit den so überaus spärlichen für ihn gesicherten Werken eine solche Zuschreibung zumindest sehr zweifelhaft macht.

Die Statuen sind ihrer Entwicklungsstufe nach folgendermaßen zu ordnen: Fig. 49, Fig. 50, Fig. 51, Fig. 52.[4]) Ihre stilistische Einreihung ist begreiflicher Weise durch den Verlust der Köpfe erheblich erschwert. Doch sind die Gewand-

---

[1]) Nach Dütschke a. a. O. und Fantozzi, Nuova Guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze, Firenze 1848, p. 460, der sich auf Follini, Firenze antica e moderna (1790) beruft. Das Werk Follini's ist mir leider in Wien nicht zugänglich gewesen; ebenso das wichtigere Werk Leop. del Migliore's, Firenze illustrata, Firenze 1684. Doch dürften darin kaum für uns neue Aufschlüsse über die Tradition der von der alten Domfassade stammenden Statuen enthalten sein, da der oft zitierte Richa in den meisten Fällen die Nachrichten seiner Vorgänger in seine Notizie istoriche etc. (1757) aufgenommen und verarbeitet hat.

[2]) A. a. O., p. 181. Bisher ist auch nur eine Statue (Fig. 51) in photographischer Abbildung bekannt gemacht worden (durch Reymond).

[3]) Anscheinend hat er darin einen Vorgänger in Cavallucci, soviel man dessen unklarer Ausdrucksweise (a. a. O., p. 125) entnehmen kann.

[4]) Ähnlich der Cicerone II. 2, S. 394 f: „Die beiden größeren folgen noch den Traditionen Orcagnas, während die zwei kleineren schon auf die Anfänge des Quattrocento deuten."

motive so charakteristisch, daß sie eine approximative Datierung gestatten. Danach dürften die beiden älteren Statuen noch in die achtziger Jahre gehören, während man die beiden fortgeschritteneren bereits in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts setzen darf. Die als Fig. 49 abgebildete Statue beansprucht nur geringes Interesse. Denn sie entspricht vollkommen der Entwicklungsstufe, auf der der Durchschnitt der Prophetengruppe im Museo Nazionale steht. Auch in qualitativer Hinsicht ist sie diesen gleichwertig. Der Vergleich braucht wohl nicht erst ausgeführt zu werden; einige Einzelzüge genügen. Am besten geeignet hiefür erscheint etwa die Zusammenstellung mit dem Propheten Fig. 26 [oder einem der Propheten in der Villa Petraja (Fig. 27)]. Jene allen drei Werken eigenen, scharf herausgezogenen Faltenzüge wurden bereits gelegentlich der Statuen im Museo Nazionale als besondere Charakteristika hervorgehoben. Weitere Übereinstimmungen zwischen dem Propheten Fig. 26 und der Statue im Palazzo Riccardi bieten das Motiv des rechten Armes, der in ganz ähnlicher Weise zugleich die Schriftrolle (auf Fig. 49 vielleicht ein Buch?) und den Mantel hält, die radial verlaufenden Hauptzüge der Mantelfalten (links) mit den vielen dazwischen eingeritzten kleineren Falten, die sich gleichsam totlaufen, rein äußerlich schließlich die sehr ähnlichen Ornamentmotive des Mantelsaumes. — Auch die Prophetenstatue Fig. 50 gibt kaum Anlaß zu neuen Beobachtungen. Sie ist ersichtlich von einer anderen Hand als die zuerst betrachtete. Der weit begabtere Künstler hat das kleinliche Gefältel vermieden, das bei der als Fig. 49 abgebildeten Statue besonders im Untergewande störend hervortritt. Bei dieser Statue melden sich auch leise wieder antike Einflüsse (man beachte z. B. die Art, wie der Mantel auf der Brust eingeschlagen ist). Ganz unverkennbar aber ist, daß in den beiden folgenden Statuen (Fig. 51 und 52) ein antikes Motiv der Gewandbehandlung zugrunde liegt. Daher der große Wurf, den diese Statuen haben. Insbesondere in der letzten Figur der aufgestellten Entwicklungsreihe (Fig. 52) ist ein antikes Drapierungsmotiv — am ehesten fühlt man sich etwa an römische Oratorenstatuen[1])

[1]) Ein bekanntes Beispiel, das 1566 auf etruskisch-römischem Boden gefunden worden ist, bietet der sog. „Arringatore“ im Archäologischen

erinnert — mit so klarem Verständnis verarbeitet wie in keinem der bisher betrachteten Werke. Wie klar und rein hier das Motiv erfaßt ist, zeigt vielleicht auch der Umstand, daß der nicht zugehörige aufgesetzte antike Kopf sich dem Gesamteindrucke der Statue fast ungezwungen einfügt und kaum störend wirkt. Einen gewaltigen Fortschritt gegenüber allen früher behandelten Statuen zeigt vor allem das Stellungsmotiv. Denn während sonst zumeist ein ruhiges Dastehen verkörpert war, eine Scheidung von Stand- und Spielbein nur selten und schüchtern kaum angedeutet erschien, ist hier ein kräftiges Dahinschreiten mit einer bisher unerreichten, fast stürmischen Wucht zum Ausdruck gebracht.

Angesichts der beiden zuletzt betrachteten Statuen fühlt man sich fast versucht, nach einem ganz bestimmten antiken Vorbild zu suchen, das für die Gewandmotive Richtung gebend gewirkt haben könnte. Doch blieb eine nach dieser Seite hin angestellte Untersuchung leider erfolglos, da sie zur Vermeidung vager Kombinationen doch wohl zunächst auf jene antiken Denkmäler beschränkt bleiben mußte, die nachweislich schon im 14. Jahrhundert in Florenz bekannt waren,[1]) also vor jener Zeit, da die Medici ihre Antikensammlung begründeten, deren durch Müntz publiziertes Inventar eine ähnliche Untersuchung für das 15. Jahrhundert wesentlich erleichtert. In dem relativ kleinen Denkmälerkreis, der nach dem eben aufgestellten Grundsatz zunächst herangezogen wurde, vermochte ich ein genau entsprechendes Motiv nicht aufzufinden, wenn auch ohneweiters zuzugeben ist, daß der zunehmende antike Einfluß im allgemeinen auf ein eifrigeres Studium dieser Sarkophagreliefs zurückzuführen sein mag.

Museum zu Florenz. (Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz. München 1897, N. 249.)

[1]) Die verschiedenen hier in Betracht kommenden Sarkophage (die wichtigsten heute im Hofe des Palazzo Riccardi-Medici) findet man bei Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien II, N. 105 (l), N. 122 (18), N. 135 (31); ferner N. 174 (70), N. 398 (l) verzeichnet. Dazu kommt noch das Fragment im Museum der Domopera (Nr. 47 des Kataloges). Abbildungen der genannten Werke (meist durchaus ungenügend) bei Anton Francesco Gori, Inscriptiones antiquae, Florentiae 1727—1743, t. III. Einige dieser Sarkophage sind auch bei Robert, die antiken Sarkophagereliefs, Berlin 1890 ff. (ebenfalls nicht immer ausreichend) abgebildet.

Nun kann der obige Grundsatz immerhin allzu engherzig genannt werden.[1]) Doch war es noch ein anderer Grund, der es unnötig erscheinen ließ, in ausgedehntem Umfang nach einem bestimmten antiken Vorbild zu suchen. Es drängt sich einem nämlich die Erwägung auf, ob man überhaupt gezwungen ist, eine direkte antike Beeinflussung anzunehmen. Das war freilich zur Erklärung ähnlicher Phänomene bei Niccolò Pisano unbedingt notwendig, wo ja auch in vielen Fällen die Aufdeckung schlagender Beziehungen zu bestimmten Antiken gelungen ist; ist es aber nicht mehr bei Werken vom Ende des 14. Jahrhunderts, bei denen ebenso gut bereits eine Anlehnung an Skulpturen aus nicht allzu weit zurückliegender Zeit möglich ist, die schon ihrerseits eine solche Rezeption eines antiken Motives vollzogen haben. In der Tat findet man denn auch das Drapierungsmotiv des über die linke Schulter geworfenen Mantels, das wir bei den beiden zuletzt betrachteten Propheten im Palazzo Riccardi beobachtet haben, schon in Statuen aus dem letzten Dezennium des dreizehnten Jahrhunderts verarbeitet. Man betrachte nur einmal daraufhin einige Statuen an der Domfassade in Siena, etwa die kleinere der beiden Sibyllen[2]) oder einen Propheten.[3]) Es kann natürlich nach wie vor keinem Zweifel unterliegen, daß dies fruchtbare Gewandmotiv in letzter Linie aus der Antike stammt.[4]) Die angeführten

---

[1]) Jedenfalls aber ist daran festzuhalten, daß bestimmte Beziehungen nur dann konstatiert werden dürfen, wenn die Fundzeit des betreffenden antiken Werkes nachweislich nicht hindernd im Wege steht. Diese eigentlich selbstverständliche Forderung hat z. B. Burger, Donatello und die Antike, Repertorium f. Kunstwissenschaft 1907, 1. Heft, S. 1—13, wiederholt unberücksichtigt gelassen. Z. B. a. a. O., S. 6.

[2]) Phot. Alinari; abgeb. in Venturi's storia IV, Fig. 118.

[3]) Phot. Lombardi; abgeb. bei Venturi a. a. O., Fig. 117 (rechts).

[4]) Merkwürdiger Weise hat L. Justi in seiner feinsinnigen Untersuchung „Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des 14. Jahrhunderts im Berliner Museum", Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstslgen. XXIV, (1903), S. 247—288 bei der stilistischen Analyse der genannten Sibylle gerade diesen wichtigen Umstand nirgends hervorgehoben. Das Motiv und seine Bedeutung wird trotzdem vortrefflich charakterisiert: Giovanni strebt hier darnach „alles Detail einem beherrschenden Motiv unterzuordnen, das denn auch für die Entfernung erkennbar bleiben würde. So hier der vom Boden bis zur Schulter durchlaufende Mantel" usw. Man erinnert sich vielleicht noch, wie wir verwandte Motive — (unter sehr

Beobachtungen lassen sich noch an anderen Beispielen leicht vermehren — man vgl. hiezu auch die unter dem Einfluß Arnolfo's di Cambio stehenden Statuen des h. Petrus und des h. Paulus in San Giovanni in Laterano,[1]) (verwandte antike Gewandmotive auch an Arnolfo's Ciborium in San Paolo fuori le mura).[2]) Das Motiv des in antiker Weise über die Schulter geschlagenen Mantels läßt sich überdies auch an verschiedenen Werken der giottesken Malerei verfolgen.[3]) Nach all diesen Beobachtungen sind wir zu dem Schlusse berechtigt, daß die Künstler, die das schon am Beginne des Trecento so oft benutzte Motiv in so wirksamer Weise bei den beiden Propheten im Palazzo Riccardi abermals angewandt haben, nicht mehr eine direkte Anleihe bei der Antike haben machen müssen. Vielmehr ist es ebenso wahrscheinlich, daß sie dies Drapierungsmotiv etwa bei den genannten Statuen der Sieneser Domfassade — ein Aufenthalt in dem Florenz benachbarten Siena hat ja durchaus nichts Unwahrscheinliches — kennen gelernt haben. Es ist vielleicht nicht uninteressant, dem erörterten Gewandmotiv noch ein kleines Stück ins Quattrocento hinein nachzugehen Wir finden es dann an Nanni's di Banco h. Petrus an Or San Michele, etwas später auch — mutatis mutandis — an Donatello's Jeremias am Campanile neu verarbeitet. —

An die in diesem Abschnitt behandelten Statuen dürften die beiden Propheten im Louvre sehr nahe heranzurücken sein, die Venturi (ohne Angabe von Gründen, aber eben wegen dieser Verwandtschaft wohl mit Recht) ebenfalls der alten Domfassade zuschreibt. Die Gewandmotive bieten kaum Neues.

ähnlichen Bedingungen und zur Erzielung derselben einheitlichen Wirkung für den unten stehenden Beschauer angewandt) — ca. 80 Jahre später an einigen Statuen an der Südseite des Campanile beobachtet haben.

[1]) Abb. in Venturi's storia IV, Fig. 84 und 85.

[2]) Vgl. z. B. die Detailabbildungen in Venturi's storia IV, Fig. 55 und 56.

[3]) Man betrachte z. B. die Figur des Christus auf dem Fresko „die Brüder Orsini, Christus vorgestellt" in der Capella del Sacramento, Unterkirche von San Francesco zu Assisi (Fig. 367 in Venturi's storia V) oder die zweite Figur von links im Vordergrunde der Fußwaschung auf Giotto's Fresko in der Arena zu Padua. (Fig. 282/3 bei Venturi a. a. O.)

Hier sind auch die Köpfe erhalten; leider gestatten die Abbildungen bei Venturi[1]) keine nähere stilistische Analyse.

Seit dem Ende der achtziger Jahre arbeiten vornehmlich jene beiden Künstler an dem skulpturalen Schmucke der alten Domfassade, die man unter dem etwas prätentiösen Namen der „Vorläufer Donatello's" zusammenzufassen gewohnt ist: Piero di Giovanni Tedesco nnd Niccolò di Piero dei Lamberti, vocato Pela, in der kunstgeschichtlichen Literatur kurz nach seiner Heimat „Niccolò d'Arezzo" genannt. Dem an zweiter Stelle erwähnten Künstler hat sein Landsmann Vasari eine vita gewidmet, weshalb denn auch seit Cicognara's storia della scultura sein Wirken nicht mehr in Vergessenheit geraten ist. Anders steht es mit dem deutschen Künstler, dessen Name sich in keiner Quellenschrift findet. Die bekannte rätselhafte Erzählung Ghiberti's von dem deutschen Künstler aus Köln[2]) hat erst Hans Semper auf Piero di Giovanni Tedesco bezogen. Semper gebührt auch das Verdienst, in einer Vorstudie zu seiner groß angelegten Donatello-Biographie[3]) sich zuerst mit diesem Künstler näher beschäftigt zu haben. Freilich ist er dabei dem Fehler so vieler Biographen nicht entgangen und hat die Bedeutung seines Helden und dessen entwicklungsgeschichtlicher Stellung stark überschätzt.[4]) Zudem stützt er sich auf ein nicht immer einwandfreies Material. Die beiden einzigen Freifiguren, die mit Sicherheit Piero di Giovanni Tedesco zuzuschreiben sind, hat Semper wohl gelegentlich er-

[1]) Storia etc. IV, Fig. 577 und 578. Ich kenne sie nur aus dieser Abbildung. Venturi's Zeitansatz (die siebziger Jahre) ist jedenfalls zu früh. Die Statuen dürften vielmehr mit denen im Palazzo Riccardi erst in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gehören.

[2]) Slg. ausgew. Biographieen Vasari's ed. Frey III, p. 44/5.

[3]) Die Vorläufer Donatello's, Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 3. Jahrg. 1870, S. 1—70.

[4]) Er feiert ihn in blütenreicher Sprache wie folgt: „Gleichsam wie ein Pfropfreis keilte sich dieser deutsche Künstler mit seiner Kunstweise in den Stamm der italienischen Künstlerschaft hinein, und trug unermeßlich viel dazu bei, daß dieser Baum statt der unschmackhaften Holzäpfel des Mittelalters (!) künftighin die saftigen Früchte der Renaissance trug." (A. a. O., S. 12).

wähnt; freilich hat er nicht geahnt, daß gerade diese beiden arg verstümmelten Statuen in Poggio Imperiale (Fig. 53 und 55), die er (mit den Statuen im Palazzo Ricardi und den beiden anderen Statuen in Poggio Imperiale) fälschlich in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert und (ungerechter Weise) mit dem herbsten Tadel überschüttet,[1]) die einzigen ganz sicheren Zeugnisse von dem Wirken — eben des von ihm so hoch gepriesenen Künstlers sind! So hat sich Semper für seine Charakteristik des deutschen Bildhauers mit den ornamentalen Werken begnügen müssen, an denen Piero di Giovanni mitgearbeitet hat, nämlich mit den Türlaibungen der Porta dei canonici und den reizenden Reliefs, die das Taufbecken im Dom von Orvieto schmücken. Man könnte nun zunächst meinen, daß vielleicht schon die Untersuchung dieser Skulpturen zu einer klaren Erkenntnis der künstlerischen Wesensart des Deutschen oder doch wenigstens einer charakteristischen Seite seines Schaffens ausreiche. Denn in der Tat muß auf diesem Gebiete seine besondere Stärke gelegen haben. Obwohl er auch zahlreiche Aufträge für den Statuenschmuck der alten Domfassade ausgeführt hat,[2]) scheinen seine Zeitgenossen doch besonders seine ornamentalen Arbeiten geschätzt zu haben. So muß man wohl den Wortlaut der Urkunde deuten, die von seiner Berufung nach Orvieto und der Art seiner dortigen Tätigkeit Nachricht gibt und ihn „Magister Petrus Johannis de Fierinburgo theotonichus magister ad lapides schulpendas et in figuris et foglis desegnandas"[3]) nennt. Allein die Betrachtung dieser ornamentalen Werke in Florenz und Orvieto leidet

[1]) „Mit den mürrischen Köpfen, deren Züge ein mönchisches Zerrbild antiker Kaiserbüsten sind" — (hier hat Semper wohl die in der Tat antiken Köpfe der Statuen im Palazzo Riccardi im Auge!) —, „mit den verkümmerten leblosen Körpern in unverstandener antiker Gewandung, stellen diese Skulpturen den tiefsten Verfall pisanischer Skulptur dar und erinnern in vieler Hinsicht an byzantinischen Stil." „Die Skulptur tappte damals zaghaft zwischen Antike, Realismus und transzendentalem Afterbyzantinismus (?) herum." A. a. O., S. 11, mit direktem Bezug auf die Statuen in Poggio Imperiale.

[2]) Die betreffenden Urkunden bei Semper a. a. O. und bei Cavallucci a. a. O.

[3]) Die Urkunde (1402, marzo 21) bei Fumi, Il duomo d'Orvieto e i suoi restauri. Roma 1891. Dort auch die anderen Urkunden zu dem Orvietaner Taufbecken.

unter einem sehr beachtenswerten Übelstand, der schon in früheren Abschnitten dieser Arbeit wiederholt zur Sprache gekommen ist: Piero di Giovanni hat beide Werke nicht etwa allein ausgeführt, sondern hier wie dort Mitarbeiter gehabt, und zwar war an der porta dei canonici zugleich mit ihm Lorenzo di Giovanni Ambrogio, am Orvietaner Taufbecken Jacopo di Piero Guido tätig. Überdies gestattet die unklare Ausdrucksweise der Urkunden[1]) in beiden Fällen keineswegs, den Anteil der verschiedenen Künstler irgendwie abzugrenzen. Ebensowenig ist hierin auf stilkritischem Wege volle Klarheit zu erlangen, da es völlig an geeignetem Vergleichsmaterial gebricht, das berechtigen würde, mit Sicherheit den Anteil des deutschen Künstlers herauszuschälen; ein solcher Versuch wird überdies bei dem Orvietaner Taufbecken durch die miniaturenhafte Feinheit der Reliefs erschwert. Über all diese Schwierigkeiten hat sich Semper hinweggesetzt. Bei der Porta dei canonici werden die spärlichen Urkunden[1]) allzu einseitig zugunsten des deutschen Künstlers interpretiert. Bei dem Versuch, auf stilkritischem Wege dessen Anteil an den Orvietaner Reliefs festzulegen, bewegt Semper sich in einem offenbaren Zirkel, wie aus folgendem Satze hervorgeht: „Gerade die Skulpturen am Domportal dienen uns aber als Erkennungsmittel derjenigen, die Pietro am Taufbrunnen des Doms von Orvieto schuf, sowie andererseits diese Übereinstimmung mehrerer Skulpturen am Taufbecken von Orvieto mit denen am Florentiner Dom uns die Gewißheit ver-

---

[1]) Die Urkunden zur porta dei canonici bei Semper, a. a. O. S. 55. Nur zwei Urkunden sind mit Sicherheit auf die Arbeiten Piero's am Domportal zu beziehen (7. Februar und 13. Mai 1398). Der Deutsche arbeitet danach hauptsächlich am Querpfosten: „Pro suo laborerio sc. effogliando et complendo cardinalem marmoreum ponendum supra Ianuam . . ."; die Hälfte der Zahlung wird Lorenzo di Giovanni Ambrogio zuerkannt „qui incepit dictum cardinalem." Schon vorher war (in der Urkunde vom 7. Februar) die Vollendung der Arbeit an dem genannten Querpfosten Piero di Giovanni Tedesco allein übertragen worden. Dies berechtigt aber noch keineswegs zu dem Schluß, daß ihm der Hauptanteil an der gesamten Türumrahmung zugefallen sei. (Überdies ist zu berücksichtigen, daß nach Cavallucci (a. a. O., p. 115) Lorenzo di Giovanni Ambrogio schon 1402 wieder nach Florenz zurückkehrt und anscheinend auch die Arbeiten an der porta dei canonici wieder aufnimmt). Aus dem bisher publizierten Urkundenmaterial ist jedenfalls keine Sicherheit zu gewinnen.

schafft, daß auch am Domportal der Hauptkünstler, zumal der Figuren, Pietro di Giovanni war, abgesehen von allen inneren Gründen, die für diese Annahme sprechen" (a. a. O., S. 19).

Wir haben uns hier nicht mit der stilgeschichtlichen Würdigung dieser ornamentalen Skulpturen zu beschäftigen, die sie in vieler Hinsicht wohl verdienten. Es sollte vielmehr nur gezeigt werden, daß ihre Betrachtung durchaus nicht zu einer klaren Erkenntnis des Stiles Piero's di Giovanni Tedesco geeignet ist. Es ist heute nicht mehr nötig, Semper's maßlose Überschätzung dieses Künstlers mit aller Energie zu bekämpfen, da sich allmählich dank Schmarsow,[1]) dem auch v. Schlosser[2]) beipflichtet, eine ruhigere Auffassung Bahn gebrochen hat. Denn Schmarsow hat ganz richtig beobachtet, daß an der Porta dei canonici „nur das Blattwerk usw. der Türschrägen und der Pilasterfüllung der germanischen Gotik entspricht, während das Rankenwerk mit Putten an dem eigentlichen Türrahmen einheimisch italienisch scheint". Bei den Reliefs des Orvietaner Taufbeckens wüßte ich keinerlei nordische Elemente namhaft zu machen.[3])

Seit Semper hat man sich wiederholt bemüht, aus der etwas nebelhaften Gestalt des Deutschen eine klar umrissene Persönlichkeit zu machen. So fehlt es nicht an Versuchen, eine Anzahl sehr verschiedenartiger Werke auf Piero's Namen zu taufen. Es ist hier natürlich nicht der Ort, diese Zuschreibungen, die fast durchaus ornamentale Arbeiten betreffen, einer näheren Prüfung zu unterziehen. Meines Erachtens hält keine von ihnen einer strengen Kritik stand. Das gilt wohl auch von der für uns interessantesten Zuschreibung, die die Statue des San. Giov. Evangelista im Museo Nazionale betrifft. Mit großem Applomb hat sie zuerst

---

[1]) Schmarsow, Vier Statuetten in der Domopera zu Florenz. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, VIII (1888) S. 146, Anm. 2.,

[2]) v. Schlosser, Die Werkstatt der Embriachi in Venedig, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Ah. Kaiserhauses XX (1899) S. 280, Anm. 7. Dort ist auch das ganz schiefe Urteil Reymond's über Piero gebührend zurückgewiesen.

[3]) Zudem scheint aus den Urkunden (jetzt bei Fumi, a. a. O.), wie Semper selbst zugibt, hervorzugehen, daß Piero nur einige Monate an diesen Reliefs gearbeitet hat und dann aus unbekannten Gründen entlassen wurde.

Schmarsow für Piero in Anspruch genommen.[1]) Der nordische Charakter der Statue, die etwa in den Jahren 1380—90 entstanden sein mag, ist richtig erkannt. Die Zuschreibung aber gerade an unseren deutschen Künstler wird durch einen Vergleich mit den beiden Kirchenlehrern in Poggio Imperiale, den einzigen sicheren Zeugen seiner Kunst, zumindest sehr in Frage gestellt.

So ist nur noch der Statuen in Poggio Imperiale (Fig. 53 u. 55) kurz Erwähnung zu tun, denen die beiden benachbarten Werke Niccolò's d'Arezzo (Fig. 56 u. 57) eng anzureihen sind. Sie erfordern keine eingehende Betrachtung. Ihre Zugehörigkeit zur Domfassade ist durch Vasari bezeugt und daher kaum je in Vergessenheit geraten. Vasari's falsche Zuschreibung an Andrea Pisano ist mit Hilfe der Urkunden längst aufgegeben worden. Denn es ist nicht zu bezweifeln, daß die Statuen in Poggio Imperiale mit jenen vier Kirchenlehrern zu identifizieren sind, die im Jahre 1395 an Piero di Giovanni Tedesco und Niccolò d'Arezzo in Auftrag gegeben worden sind, indem einem Künstler je zwei Statuen zugeteilt wurden.[2]) Diese Statuen sind wahrscheinlich gleich nach dem Abbruch der alten Domfassade an ihren heutigen Standort gekommen und wohl nicht viel später durch die aufgesetzten Lorbeerkränze in vier berühmte Dichter des Altertums und Mittelalters (Homer, Virgil, Dante und Petrarca) umgedeutet worden. Mit Recht hat man in den Statuen des h. Augustin und h. Gregor (jetzt Homer und Virgil, Fig. 56 und 57) den Stil Niccolò's d'Arezzo erkannt;[3]) daher ist man im Vereine mit den Urkunden zu dem sicheren Schluß berechtigt, daß in den beiden anderen Statuen (Fig. 53 und 55) Werke Piero's di Giovanni Tedesco vorliegen, also Beispiele der von ihm geschaffenen Freistatuen, nach denen man so lange vergeblich gesucht hat. Diesen sicheren Ergebnissen der neueren Forschung ist nur wenig mehr

[1]) Festschrift zu Ehren des deutschen kunsthistorischen Institutes in Florenz, dargebracht von der Universität Leipzig. Leipzig 1897, S. 51. — Reymond (a. a. O., p. 198) datiert die Statue ganz falsch (um 1340). Phot. Alinari; abgeb. in Venturi's storia IV, Fig. 579.

[2]) Die Urkunden bei Semper und Cavallucci a. a. O. Vgl. auch C. v. Fabriczy, Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo, Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, 1902, S. 162/3..

[3]) Vgl. v. Fabriczy, a. a. O.

hinzuzufügen. Die Betrachtung der Statuen ist durch ihren wahrhaft ruinösen Zustand einigermaßen erschwert. Sie sind (wohl schon seit dem Abbruch der Domfassade) bis auf den heutigen Tag schutzlos allen Unbilden der Witterung preisgegeben, daher der Stein bereits stark verwittert ist. Insbesondere die Köpfe der Statuen sind hart mitgenommen, überdies haben sie durch die ihnen schon in alter Zeit aufgesetzten Kränze viel von ihrem ursprünglichen Charakter verloren. Ja noch mehr, man hat sich noch in allerjüngster Zeit nicht enthalten können, den Kopf einer Statue Piero's di Giovanni (Figur 53) einer geradezu barbarischen Restauration zu unterziehen, die ihm den letzten Rest des ursprünglichen Charakters benommen hat, so daß er heute einen völlig modernen Eindruck macht. [Man stelle die Brogi'sche Photographie (Fig. 53), die erst für Venturi's Werk, also wohl in den Jahren 1904—5, angefertigt wurde, der Photographie derselben Statue (Figur 54) gegenüber, die den Zustand des Kopfes im Herbst 1907 vor Augen führt. Hier liegt nicht etwa nur eine Ergänzung, sondern eine vollkommen moderne Arbeit vor.] Betrachten wir nun die Gestalten des deutschen Künstlers, so dürfen wir wohl sagen, daß diese Statuen im allgemeinen kaum jene wesentlichen Überraschungen bringen, wie man sie nunmehr erwarten dürfte, da der den so geheimnisvoll scheinenden nordischen Künstler verbergende Schleier ein wenig gelüftet ist. Nur die Gestaltung der Köpfe kann besonderes Interesse erregen. Denn sie zeigen — soweit ihr Erhaltungszustand ein Urteil gestattet — einen Grad der naturalistischen Durchbildung, der ihnen in der Tat eine gewisse Sonderstellung einräumt. (Man vgl. insbesondere den Kopf der als Fig. 53 abgebildeten Statue.) Nur hierin darf man mit allem Vorbehalt — sind doch die Köpfe der etwa gleichzeitigen Statuen im Palazzo Riccardi, die am besten darüber Aufschluß geben könnten, wie weit man sonst in Florenz hierin gelangt war, leider nicht erhalten — vielleicht einen nordischen Einschlag erkennen. Freilich kommt einem aber auch dies vielleicht nur durch den nächstliegenden Vergleich mit den recht marklosen Köpfen der beiden Statuen Niccolò's d'Arezzo so stark zum Bewußtsein. Die Gewandbehandlung unterscheidet sich kaum wesentlich von dem, was wir bereits an einheimisch florentinischen Statuen be-

obachtet haben. Dasselbe gilt vom Stellungsmotiv; bei der als Fig. 53 abgebildeten Statue ist eine Scheidung von Stand- und Spielbein versucht. Die beiden Statuen Niccolò's d'Arezzo sind in offenbarer Anlehnung an die Gestalten des Deutschen geschaffen.

Nachdem wir so die Entwicklung der Freistatue vorwiegend an den von der alten Domfassade stammenden Bildwerken bis zur Wende des Jahrhunderts verfolgt haben, können wir hier mit einiger Berechtigung unsere Betrachtungen abbrechen. Das Quattrocento hat nur wenig mehr zum Statuenschmuck der alten Domfassade beigetragen; diese Werke haben bereits im Rahmen der Donatello-Forschung eine erschöpfende Behandlung gefunden. Der statuarische Schmuck anderer Bauwerke tritt nunmehr mächtig in den Vordergrund. Die Statuen in den Nischen von Or San Michele, in denen der Ost- und Westseite des Campanile bilden die wichtigsten Marksteine in der weiteren Entwicklung der Freifigur. Die gewaltige Individualität Donatello's lenkt nunmehr die Entwicklung des statuarischen Problems in neue Bahnen.

Anhang.

Exkurs über die Herkunft Piero's di Giovanni Tedesco.

(Zugleich ein Versuch zur Lösung der Olympiadenrechnung Ghiberti's.)

Es sei hier noch anhangsweise eine kurze Erörterung der Frage nach der Herkunft des deutschen Künstlers verstattet. Nach dem oben skizzierten Sachverhalt erscheint dies vielleicht zunächst von keiner besonderen Wichtigkeit. Auf dem Wege der stilistischen Untersuchung ist hierüber keine Klarheit zu gewinnen, da man gewiß zugeben wird, daß die einzig und allein in Betracht kommenden Statuen in Poggio Imperiale, von ihrem ruinösen Zustand ganz abgesehen, keineswegs auch nur für den Versuch einer Ableitung des Stiles Piero's di Giovanni ausreichen. So sind wir ausschließlich auf die urkundlichen und literarischen Quellen angewiesen. Die Untersuchung dieser Quellen gewinnt aber eine über ihren speziellen Zweck hinausreichende Bedeutung, da sie noch auf eine andere Frage geführt hat, deren versuchsweise Lösung vielleicht nicht ohne ein allgemeines Interesse sein dürfte.

Die Urkunden des Florentiner Domarchivs geben mit einer einzigen Ausnahme nur eine ganz allgemeine Bezeichnung der Heimat unseres Künstlers: Er wird Petrus Johannis Teutonicus[1]) genannt. Nur in einer einzigen Urkunde (de dato 21. Dez. 1386) findet sich nach Sempers Angabe der Zusatz: „vel de bramantia" (wohl = Brabant). Trotz wiederholter Nachforschungen im Archiv der Domopera habe ich diese Urkunde in dem betreffenden „libro deliberazioni e stanziamenti degli operai" nicht aufzufinden vermocht. Dafür bin ich bei der Suche danach auf eine andere Urkunde gestoßen,[2]) die vom nächsten Tage, also dem 22. Dezember 1386, datiert ist und nur eine kurze

[1]) Die Schreibung schwankt: „teutonicus, teotonicus, theotonicus, teutonichus" usw.

[2]) Bisher unediert.

Zahlungsnotiz enthält: „. . . . in praestantiam super his quae sibi debent ab opera florenos octo auri". Hier ein Faksimile des in der Urkunde vorkommenden Künstlernamens:

Aus dem paläographischen Befund geht wohl unzweifelhaft hervor, daß der hier genannte Künstler — nicht identisch mit unserem „Petrus Johannis Teutonicus" ist. Es handelt sich hier vielmehr offenbar um einen anderen Künstler, der „Petrus Johannis de Bramantia" heißt. Denn das Wort nach „Johannis" ist vom Schreiber durchgestrichen. Vielleicht hat er irrtümlich bereits zu einem „theo (tonico)" angesetzt,[1]) ist sich nachträglich der Verwechslung der beiden sonst gleichnamigen Künstler bewußt geworden und hat dann das angefangene Wort durchstrichen. Leider berechtigt diese Feststellung zu keinem zwingenden Schluß, insofern das Bestehen der unauffindbaren, von Semper publizierten Urkunde vom vorhergehenden Tage doch nicht rundweg geleugnet werden kann; ebensowenig kann man ohne Einsicht in dies vergeblich gesuchte Original[2]) dort ohneweiters einen analogen Sachverhalt annehmen und so diese Heimatsangabe für unseren Künstler völlig negieren.

Eine sichere Heimatsangabe bietet nur eine Urkunde des Orvietaner Domarchivs,[3]) wo er „Petrus Johannis de Fierinburgo theotonichus" heißt. (Es kann hier wohl nur Freiburg im Breisgau gemeint sein.)

---

[1]) „Teutonicus" ist in den von mir eingesehenen Urkunden sonst stets ausgeschrieben; hier ein Beispiel:

[2]) Es muß bei Semper ein unerklärliches Mißverständnis obwalten, da er ja doch selbst sagt, daß diese Form des Namens nur in einer einzigen Urkunde vorkommt. Es wurde schon an einer früheren Stelle hervorgehoben, daß seine Abschriften durchaus ungenau sind. Cavallucci, der die betreffende Urkunde reproduziert, hat hier wie anderwärts Semper einfach ausgeschrieben, ohne ihn zu zitieren.

[3]) De dato 1402, marzo 11. Von Fumi, a. a. O., gut ediert, wie eine Kollationierung ergeben hat.

Eine dritte Angabe für die Herkunft unseres Piero di Giovanni Tedesco gewährt die vielkommentierte Erzählung Ghiberti's von dem deutschen Künstler „in Germania nella citta di Colonia" (Köln) [ed. Frey, S. 44/45], die zuerst Semper auf „Piero di Giovanni Tedesco" bezogen hat. Die Erzählung Ghiberti's[1]) hat der Anonymus Magliabechianus[2]) mit einigen unwesentlichen Veränderungen reproduziert und den (wohl frei erfundenen?) Namen des Künstlers „Gusmin" hinzugefügt. Diese Nachricht hat viel Kopfzerbrechen verursacht und die absurdesten Deutungsversuche hervorgerufen, von denen ich hier nur einige erwähnen will: Cicognara[3]) sucht den von Ghiberti erwähnten Deutschen unter den Zeitgenossen Giovanni Pisano's; Gaye[4]) macht aus dem nur vom Anon. Magliab. überlieferten „Gusmin" ein „Goswin oder gar Guilielm" — und ist geneigt, diesen rätselhaften Künstler mit Meister Wilhelm von Köln zu identifizieren (!). Noch in allerjüngster Zeit hat sich eine Stimme[5]) — anscheinend für Claus Sluter erhoben! Unter allen diesen Interpretationen scheint mir die Semper's am meisten für sich zu haben. Sie ist auch im allgemeinen bisher unwidersprochen geblieben; die Einwendungen, die Frey[6]) dagegen erhoben hat, sind durchaus nicht überzeugend. Es würde zu weit führen und ermüdend wirken, hier nochmals alle Gründe für und wieder zu erörtern. So sei nur bemerkt, daß jedenfalls der Beziehung der Erzählung Ghiberti's auf Piero di Giovanni Tedesco chronologische Schwierigkeiten nicht im Wege stehen. Um dies festzustellen, habe ich den im Folgenden vorgetragenen Versuch gewagt, die bisher völlig unerklärte Olympiadenrechnung Ghiberti's[7]) zu lösen.

---

[1]) Sammlung ausgew. Biographien Vasari's ed. Frey III, Berlin 1886, S. 44/45.

[2]) Ed. Frey, Berlin 1892, S. 87/88.

[3]) Storia della scultura I, p. 369, richtig widerlegt von Semper, a. a. O., S. 46.

[4]) In Schorn's „Kunstblatt"; vgl. J. J. Merlos neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler ed. Firmenich-Richartz, Düsseldorf 1895, p. 315, Art. „Gusmin."

[5]) Giulio Zappa in L'Arte 1908, p. 143/5 (in einer Besprechung des Aufsatzes von Mandach „Donatello e le porte della Cattedrale di Lione").

[6]) Im Kommentar zu seiner Ausgabe des Anonymus Magliabechianus, S. 328/29.

[7]) Die beiden Olympiadenangaben, die sich im Anonymus Maglia-

„Ghiberti hat den Schriften der Alten die Rechnung nach Olympiaden entnommen und auf die Chronologie der Kunst seiner Zeit übertragen, wohl in willkürlicher Weise" . . . „Ich halte es für ein vergebliches Bemühen, nach einem Schlüssel zur Lösung der Rechnung zu forschen. Ghiberti hat seine Daten willkürlich angesetzt, oder die Überlieferung ist gerade hier heillos verderbt." (Frey, Anon. Magliab., p XLV). — Es ist a priori nicht sehr wahrscheinlich, daß Ghiberti seine Daten so ganz planlos und willkürlich gesetzt habe. Vielmehr liegt die Annahme weit näher, daß ein einmal begangener prinzipieller Fehler vorliegt, der naturgemäß dann die gesamte Rechnung in Verwirrung gebracht hat. Unter dieser Voraussetzung wollen wir nun des Rätsels Lösung versuchen.

Der bisher leider unedierte erste „Kommentar" Ghiberti's enthält bekanntlich eine Abhandlung über die antike Kunst, die gleichsam „die erste selbständige, vielfach gekürzte Übersetzung des Plinius ins Volgare geliefert hat". (Frey, l. c. p. XLII.) Somit kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Ghiberti die erste Anregung zur Übernahme der Olympiadenrechnung seiner Beschäftigung mit Plinius' historia naturalis verdankt. In der Tat beweist eine Gegenüberstellung einiger Daten der hist. nat. und der entsprechenden Daten im ersten Kommentar Ghiberti's, daß dieser dort Plinius' Angaben tale quale übernommen hat. Hier ein Beispiel aus denen, die ich mir aus der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz notiert habe: „Nancia tutti glaltri statuarij fu excellentissimo fidia atenese il quale adolimpia fece la statua di Giove doro et davorio: et fece ymagini molte comendate (allanno trecento della edificatione della citta di roma: getilgt) et fece ymagini et segni di rame et fiori costui nella olimpia ottantatre intorno allanno trecento della edificatione della citta diroma" usw. Man vgl. dazu Plinius nat. hist. XXXIIII. 7—8. (18—19), Zeile 49: . . . . „ante omnis tamen Phidias Atheniensis Jone Olympiae facto ex ebore quidem et auro, sed et ex aere signa fecit. Floruit autem olympiade LXXXIII, circiter C C C urbis nostrae annum" usw. Dieselbe Übereinstimmung ergibt eine

bechianus bei Andrea Pisano und „Gusmin" de Germania finden, gehen offenbar auf die gleichlautenden Zahlen an den betreffenden Stellen Ghiberti's zurück, sind also für uns belanglos.

Gegenüberstellung der folgenden Daten des I. Kommentars mit den entsprechenden Daten bei Plinius.

Anders liegen die Dinge bei den Zeitangaben in Ghiberti's zweitem Kommentar. Hier hat Ghiberti ohne Vorlage gearbeitet; wollte er also aus Freude an seinen humanistischen Kenntnissen die Olympiadenrechnung beibehalten, sah er sich vor die schwierige Aufgabe gestellt, die Daten der christlichen Zeitrechnung selbständig in Olympiaden umzurechnen. Das ist wohl auch der Grund, weshalb sich in diesem Kommentar die Angaben der Olympiaden nur sehr selten finden. Nur an den folgenden drei Stellen sind Olympiaden angegeben:

1. „Finita che fu larte, stettero e (i) templi bianchi circa danni 600. Cominciorono i Greci debolissimamente larte della pictura e con molta roçeza produssero in essa, (e) tanto quanto gl' antichi furon periti, tanto erano in questa eta grossi et roçi. Dalla edificatione di Roma furono olimpie 382." (ed. Frey, S. 33, I.)

2. (bei Andrea Pisano) „Fu grandissimo statuario; fu nella olimpia 410." (ed. Frey, S. 44, XVI.)

3. (bei dem deutschen Bildhauer aus Köln) „Fu nella eta (e) fini al tempo di papa Martino ..... Era docto et fini nella olimpia 438." (ed. Frey, S. 45, XVII.)

Ghiberti hat also das Jahr der Erbauung Roms als Ausgangspunkt seiner Olympiadenrechnung gewählt, offenbar noch in Anlehnung an Plinius, der, wie wir gesehen haben, die Olympiaden mitunter auch noch in „Jahre der Stadt" (anni urbis conditae) umrechnet; dabei ist für unsere Zwecke natürlich irrelevant, ob Ghiberti nach der sogen. Varronischen Zählung die Gründung Roms in das Jahr 753 v. Chr. oder nach der sogen. Catonischen Zählung in das Jahr 752 v. Chr. gesetzt hat. Nun aber beginnt schon die Schwierigkeit: G h i b e r t i h a t o f f e n b a r d i e O l y m p i a d e n n i c h t o r d n u n g s g e m ä ß z u j e v i e r J a h r e n a n g e n o m m e n. Denn versuchte man unter dieser Voraussetzung eine Umrechnung, so erhielte man schon für Andrea Pisano, dessen Lebensdaten glücklicher Weise einigermaßen bekannt sind, eine ganz falsche Zeitangabe (nämlich 887!), die dem wohl unterrichteten Ghiberti unmöglich zugemutet werden kann. Eine vollkommen willkürliche Angabe ist nun ebensowenig anzunehmen. So gelangt

man zu dem Schluß, daß Ghiberti eben schon den Zeitraum der einzelnen Olympiade anders gedeutet hat als die Mehrzahl der alten Schriftsteller. Erscheint es da nicht wahrscheinlich, daß Ghiberti einen sehr naheliegenden Irrtum begangen hat und einfach die Olympiade statt zu je vier — zu je fünf Jahren gerechnet hat? Hier nach diesem Ansatz die Umrechnung für Andrea Pisano: $5 \times 410 = 2050$; $-753 = 1297$. Und die gesicherten Daten des Künstlers laufen von 1330—1348 (wahrscheinlich stirbt er bereits in diesem Jahre) — für ihn stimmt also die Rechnung. Untersuchen wir nun weiterhin die Angabe der Olympiaden für den Bildhauer aus Köln: $5 \times 438 = 2190$; $-753 = 1437$. Diesmal ermöglicht die Angabe „fu nella eta (e) fini al tempo di papa Martino" die Kontrolle unseres hypothetischen Ansatzes. (Es kommt nur Papst Martin V. in Betracht; an den nächst früheren gleichnamigen Papst (Martin IV., 1281—1285) ist nicht zu denken, da ja Ghiberti ausdrücklich bemerkt, daß er seine Informationen über den deutschen Künstler von dessen persönlichen Schülern, seinen (Ghiberti's) eigenen Zeitgenossen erhalten habe). Und wiederum stimmt unsere Rechnung; denn Papst Martin V. lebte von 1417—1431! Es liegen also in chronologischer Hinsicht keinerlei Hindernisse vor, Piero di Giovanni Tedesco mit dem Deutschen bei Ghiberti zu identifizieren, da die für Piero's Lebenszeit gesicherten Daten von 1386—1402 laufen und in keiner Weise die Annahme verbieten, daß er erst in den dreissiger Jahren gestorben sei. — Die Umrechnung der unter 1. zitierten Stelle Ghiberti's erscheint wenig fruchtbar, da dort nicht ein einzelner Künstler, sondern eine ganze, nicht sehr prägnant bezeichnete Epoche angesetzt werden soll. Offenbar hat Ghiberti das Bedürfnis gefühlt, überall möglichst bestimmte Daten zu geben; so ist hier eine einzelne Olympiade zur Bezeichnung einer langen Zeitperiode herausgegriffen. (Bei der Umrechnung nach unserem Ansatz kämen wir auf das Jahr 1157, das immerhin innerhalb des Zeitraumes liegt, den Ghiberti hier im Auge hat. Vielleicht spielt Ghiberti mit der Angabe gerade dieser bestimmten Olympiade auf ein nicht zu ermittelndes Ereignis an, das ihm für die Entwicklung der Kunst Epoche machend erschien.)

So finden wir denn den Ansatz der Olympiade, den wir



als Grundlage der Ghiberti'schen Rechnung vermutet haben, durch die Ergebnisse der Umrechnung mit großer Annäherung, wenn auch nicht mit voller Sicherheit bestätigt. Immerhin scheint mir diese Lösung bis auf Weiteres recht plausibel. Die landläufigen Handbücher der Chronologie (Ideler, Rühl, Grotefend u. a.) geben über den Gebrauch der Olympiaden seit der Antike leider nur sehr unzureichenden Aufschluß, so daß wir zur Stütze der obigen Auseinandersetzungen nur auf wenige Fälle hinweisen können, in denen analoge Irrtümer einer Olympiadenrechnung zugrunde gelegt wurden. So soll der spätrömische Dichter Ausonius[1]) unter der Olympiade ein fünfjähriges Lustrum verstanden, also den gleichen Fehler begangen haben, der nach unserer Ansicht Ghiberti's Rechnung in Verwirrung gebracht hat. Derselbe Irrtum wird auch dem Chronisten Idatius[1]) (5. Jahrhundert post Christum) zugeschrieben. Vielleicht darf in diesem Zusammenhang auf eine noch weiter zurückliegende Tatsache hingewiesen werden: daß nämlich Cäsars Schaltregel[2]) („quarto quoque anno") nach dessen Tode in ähnlicher Weise falsch ausgelegt worden ist, wie der Begriff der Olympiade durch Ghiberti.

Die wahrscheinlichste Annahme dürfte die sein, daß Ghiberti den irrtümlichen Ansatz der Olympiade zu je fünf Jahren in irgendeiner spätantiken Quelle bereits vorgefunden und ihn von dorther übernommen hat.

---

[1]) Diese Angaben nur bei Lersch, Einleitung in die Chronologie, Freiburg 1899, I, S. 82, (dessen Werk freilich von Grotefend hart getadelt wird). Die offizielle Rechnung nach Olympiaden fand unter Theodosius dem Großen ihr Ende. Sie wird im Mittelalter sehr selten angewendet.

[2]) Grotefend, Chronologie des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, in A. Meister's Grundriß der Geschichtswissenschaft, Leipzig, Teubner 1906, I, S. 271.

Figur 1



Phot. Alinari

Florenz, Klosterhof von S. Marko Fresko v. Bernardino Poccetti (Detail)







Phot. Mannelli

Florenz, Museum der Domopera



Figur 3



Phot. Alinari

Florenz, Dom — Statue des Papstes Bonifaz VIII.



Figur 4



Phot. Alinari

Florenz, Dom, Sagrestia dei canonici Statue eines Bischofs



Figur 5

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Fragment einer „Grablegung Mariä“ (?)

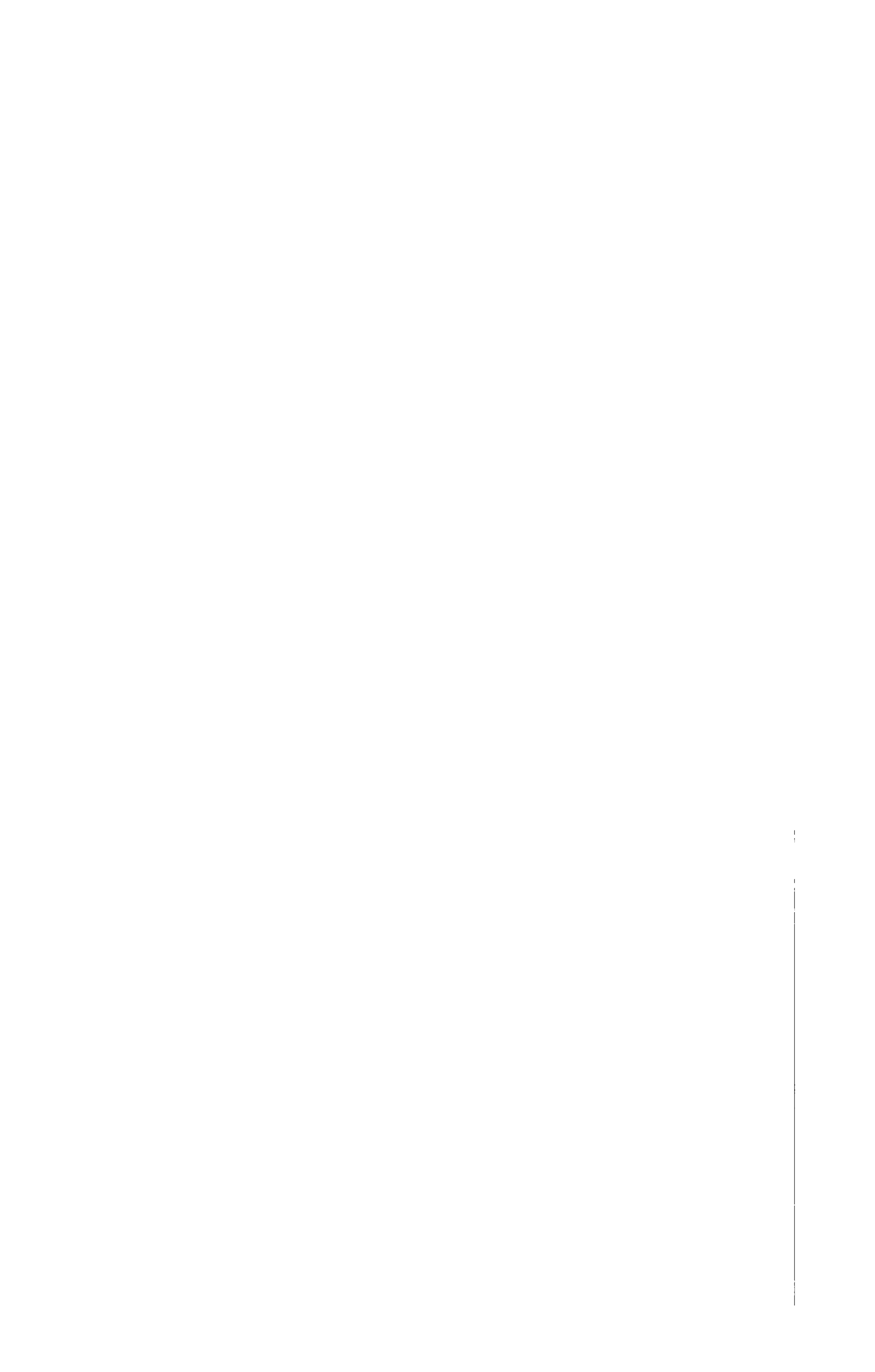
Figur 6



Phot. Mannelli

Florenz, Museum der Domopera

Madonna mit dem Jesuskir



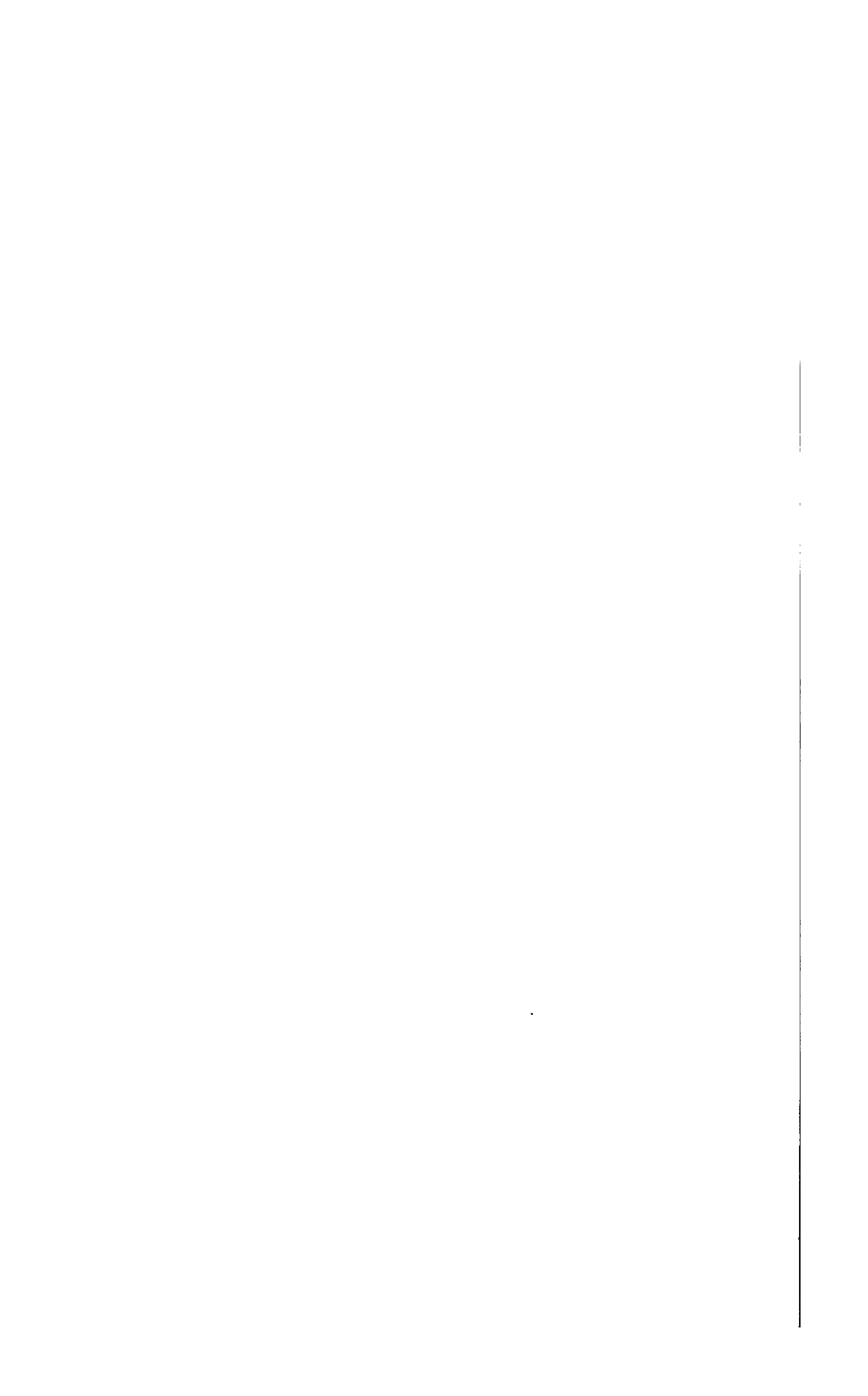
Figur 7



Phot. Brogi

lorenz, Museum der Domopera

Madonna mit dem Jesuskind
(Profilansicht von Fig. 6.)

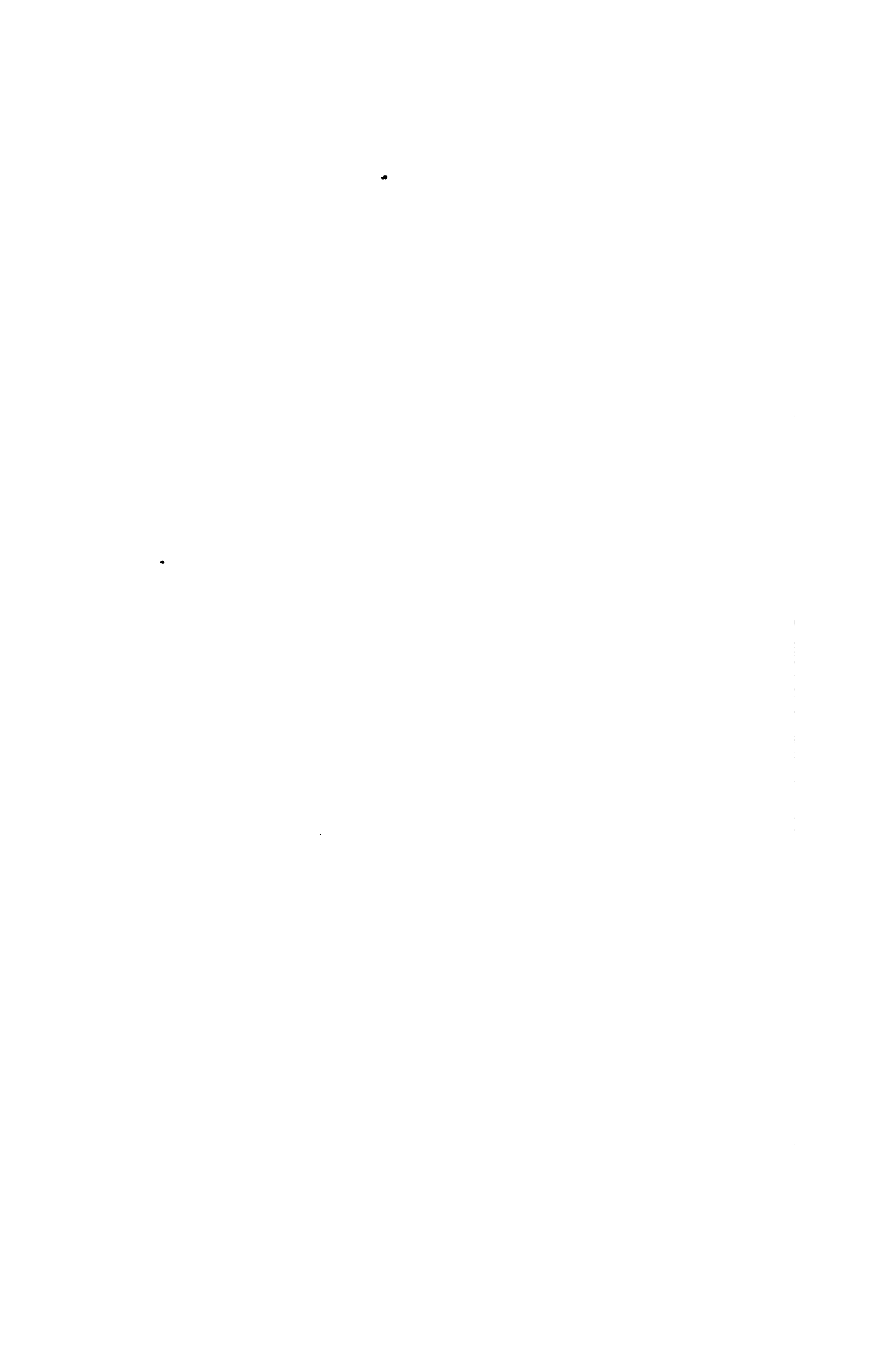


Figur 8



Orvieto, San Domenico

Arnolfo di Cambio, Madonna aus dem Grabmal des Kardinals de Braye



Figur 9



Phot. Alinari

Florenz, Or San Michele

Sog. Madonna della Rosa

Figur 10





Phot. Mannelli

Figur 11



Phot. Mannelli

Florenz, Museum der Domopera

Zwei Marmorstatuetten:

Christus?
(S. Zanobius?)

S. Reparata?

Figur 12



Phot. Brogi

Florenz, Campanile des Domes, Nordseite König Salomo



Fig. 13



Phot. Brogi

Florenz, Campanile, Nordseite — König David



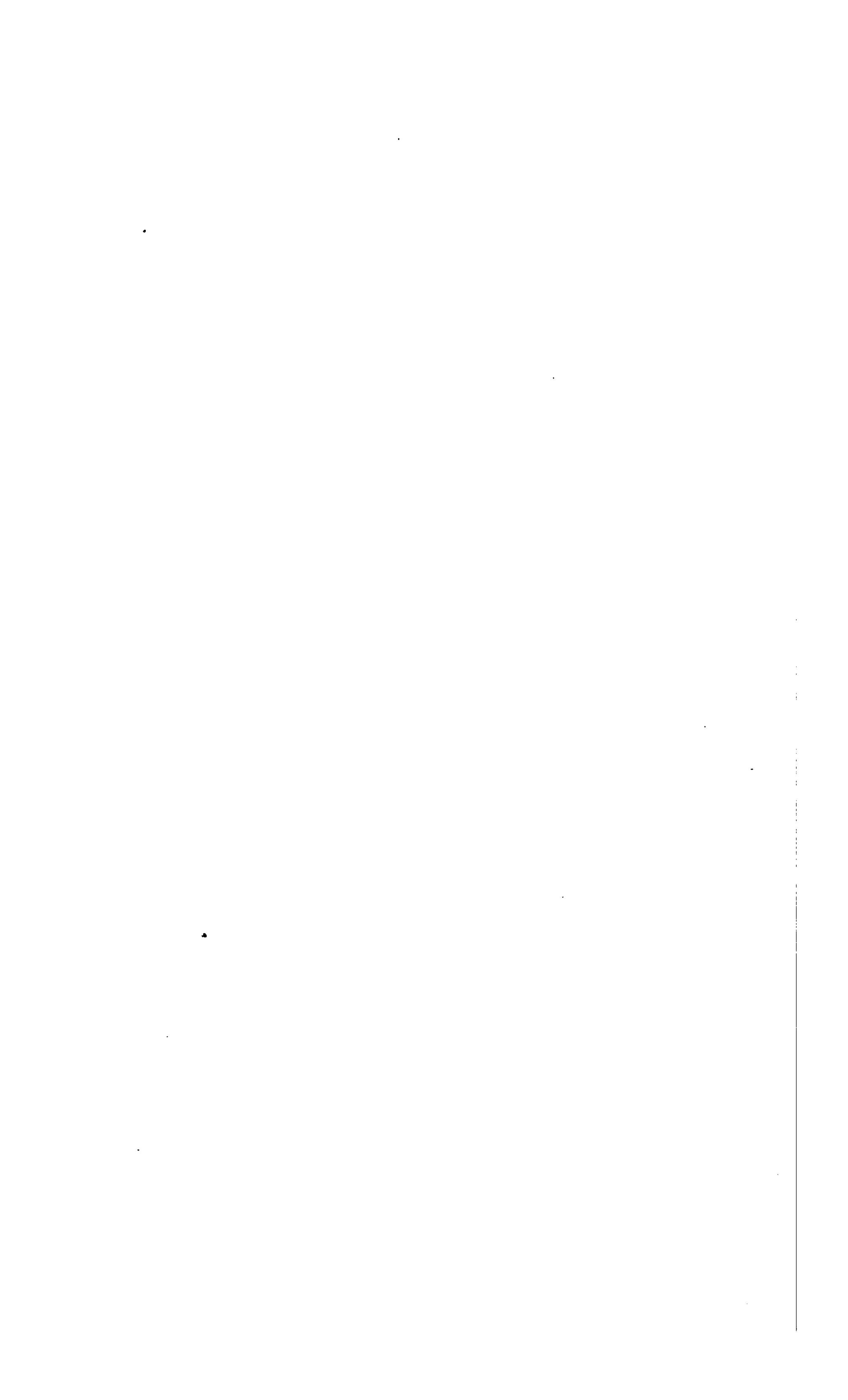
Fig. 14



Phot. Brogi

Florenz, Campanile, Nordseite

Tiburtinische Sibylle



Figur 15



Phot. Brogi

Florenz, Campanile, Nordseite

Erythräische Sibylle

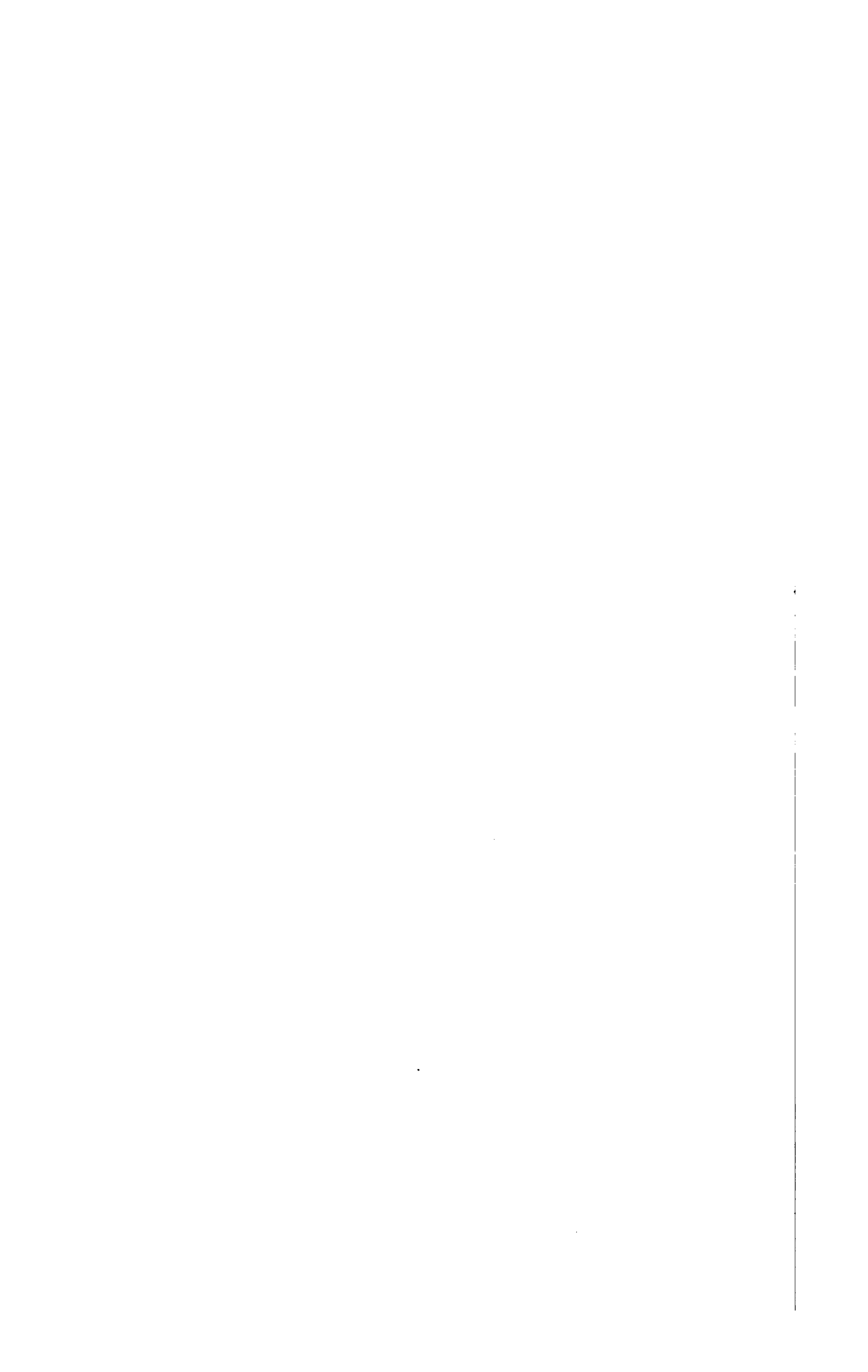
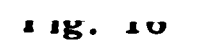


Fig. 16



Phot. Alinari

Florenz, Campanile, Lünette über der Tür

Madonna mit dem Jesuskind



Figur 17



Phot. Alinari

Florenz, Campanile, Südseite — Statue eines Propheten*)

*) Anmerkung: „Prophet“ ist hier und im Folgenden stets im Sinne des S. 5 erläuterten weiten Sprachgebrauches zu verstehen.



Figur 18



Phot. Alinari

Florenz, Campanile, Südseite Statue eines Prophete-



Figur 19



Phot. Alinari

lorenz, Campanile. Südseite

Statue eines Propheten

Figur 20



Phot. Alinari

Florenz, Campanile

Vgl. Figur 21

Figur 21



Phot. Alinari

Florenz, Campanile, Südseite

Statue eines Prophe

Figur 28

Florenz, Museo Nazionale   Statuette eines Propheten
Von Or San Michele

Florenz, Museo Nazionale   Statue eines Propheten



Figur 24



Figur 25



Florenz, Museo Nationale — Propheten

Figur 26



Florenz, Museo Nazionale

Figur 27



Kgle. Villa Petraja bei Florenz

Propheten



Figur 26

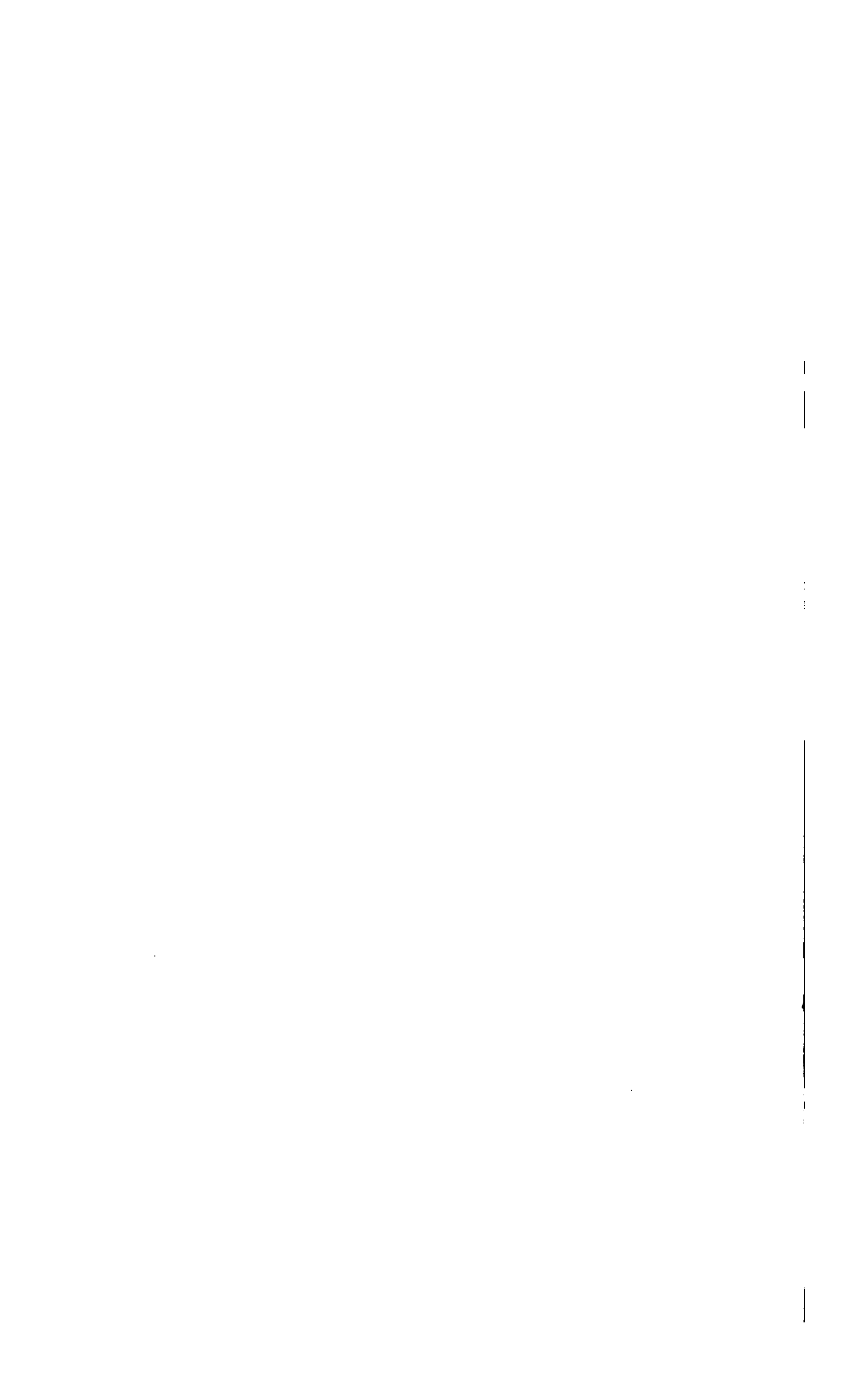
Florenz, Museo Nazionale

Figur 27



Kgle. Villa Petraja bei Florenz

Propheten

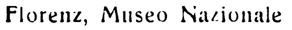


Figur 28



Figur 29





Florenz, Museo Nazionale

Propheten



Figur 30



Phot. Brogi

Florenz, Museo Nazionale

Prophet



Figur 31



Florenz, Museo Nazionale Prophet



Figur 32



Florenz, Museo Nazionale Prophet



Figur 33



Figur 34



Florenz. Museo Nazionale Propheten

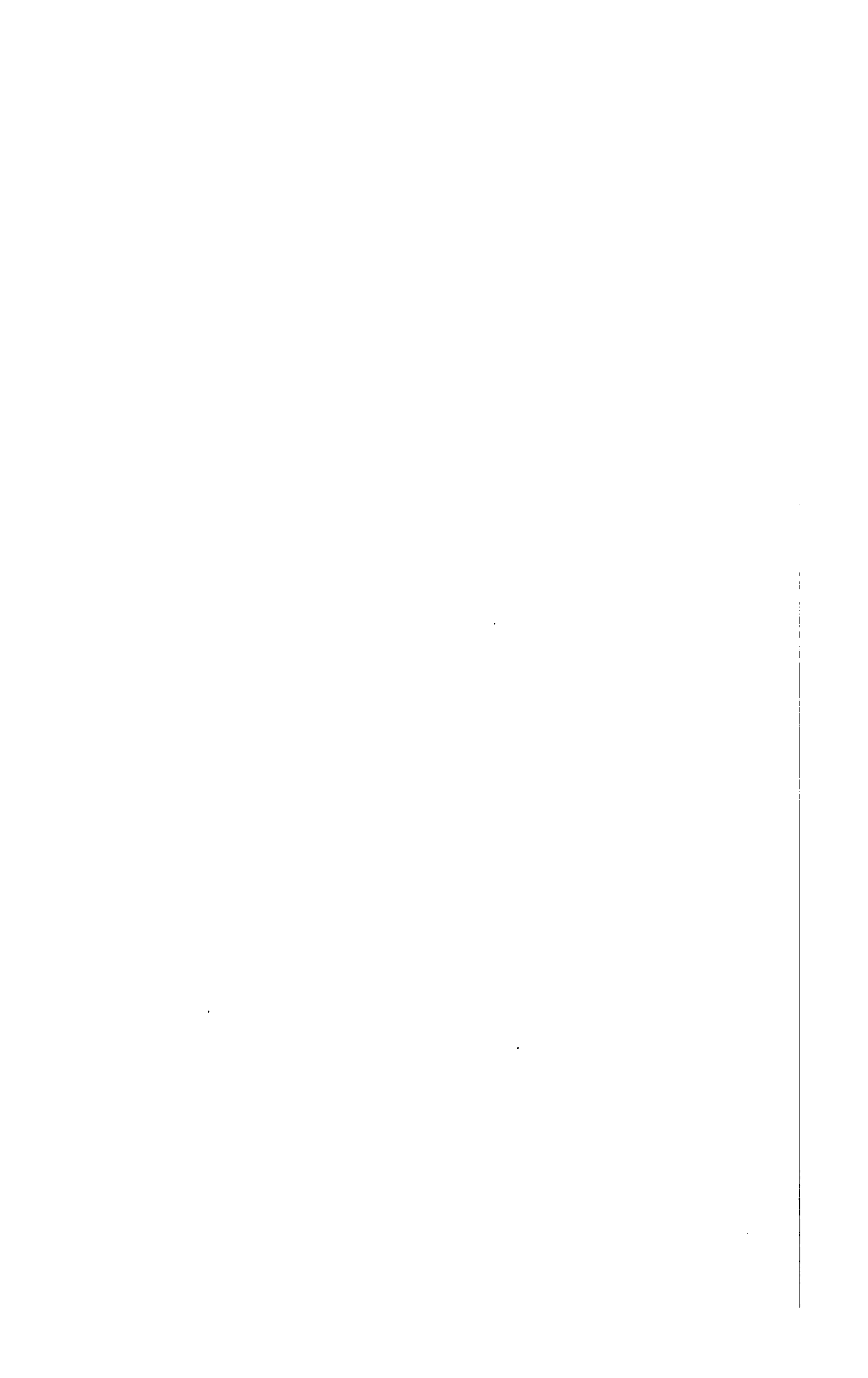


Figur 35



Figur 36

Kgle. Villa Petraja bei Florenz — Propheten



Figur 37



Kgle. Villa Castello bei Florenz Anbetender Engel



Figur 38



Kgle. Villa Castello bei Florenz

Figur 39



Profilansicht von Figur 38

Anbetender Engel



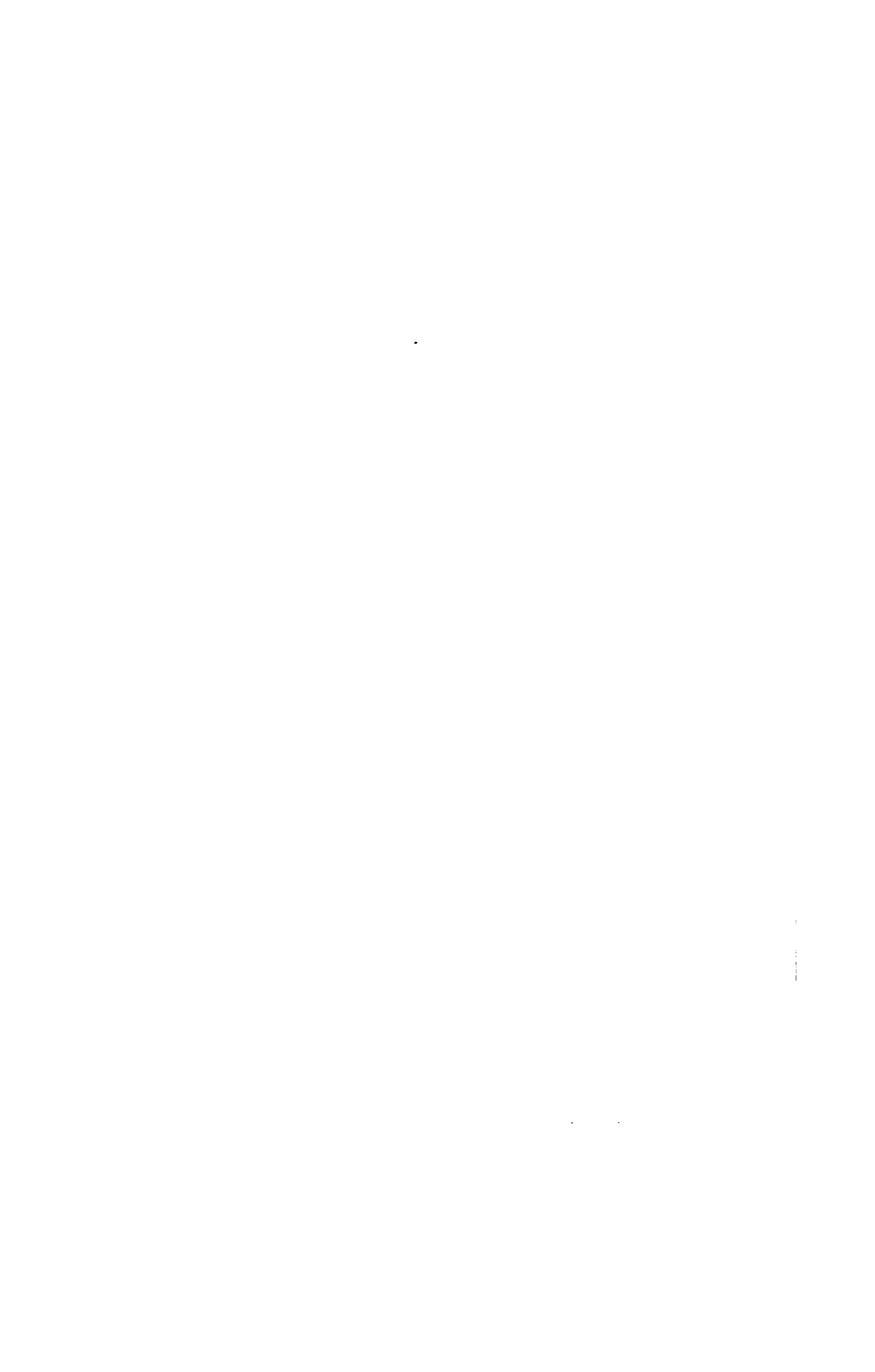
Anbetender Engel





Musizierender Engel

Kgle. Villa Castello bei Florenz







Kgle. Villa Castello bei Florenz

Musizierende Engel



Figur 44



Figur 45



Kgle. Villa Castello bei Florenz Musizierende Engel



Figur 46



Florenz, Giardini Boboli — Anbetender Engel



Fig. 47



Florenz, Giardini Boboli — Anbetender Engel

Figur 48



Phot. Alinari

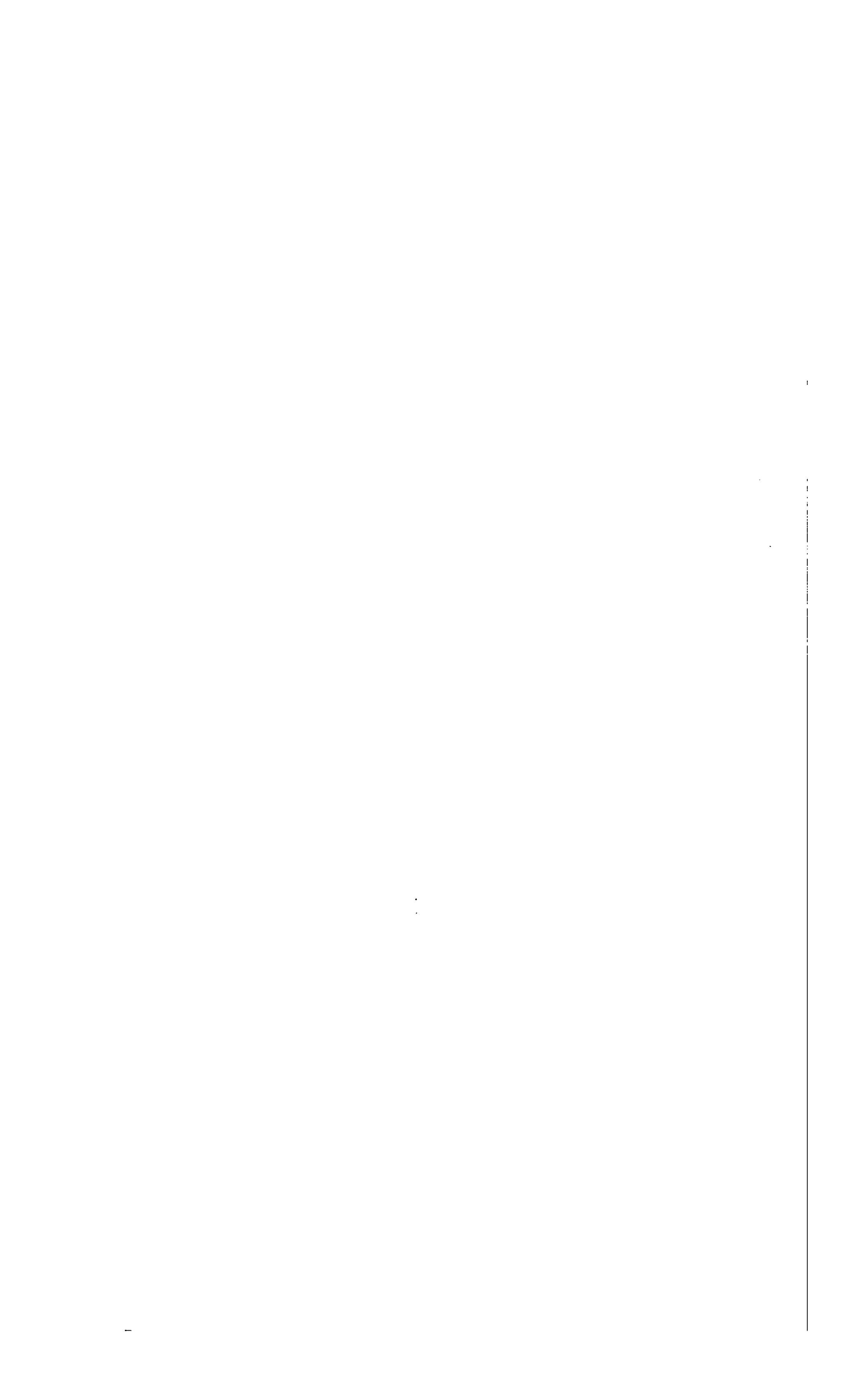
Florenz, Loggia dei Lanzi „Fortezza“





Figur 49

Florenz, Palazzo Riccardi-Medici Proph



Figur 50



Florenz, Palazzo Riccardi-Medici — Prophet



Figur 51



Florenz, Palazzo Riccardi-Medici — Prophet



Figur 52



Florenz, Palazzo Riccardi-Medici

Prophet



Fig. 53



Phot. Brogi

Poggio Imperiale bei Floronz Piero di Giovanni Tedesco, Ein Kirchenlehrer



Figur 54



Poggio Imperiale bei Florenz — Vgl. Figur 53



Figur 55



Phot. Brogi

Poggio Imperiale bei Florenz Piero di Giovanni Tedesco, Ein Kirchenlehrer

Figur 56



Phot. Brogi

Poggio Imperiale bei Florenz — Niccolò d'Arezzo, Ein Kirchenlehrer



Figur 57



Phot. Brogi

Poggio Imperiale bei Florenz

Niccolò d'Arezzo, Ein Kirchenlehrer

